

„*Un teatro pien di meraviglie*“ – Gian Lorenzo Bernini vor dem
Hintergrund konzeptistischer Poetik

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des

Fachbereichs Germanistik
und Kunstwissenschaften
der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Claudia Lehmann, Speyer

Oktober 2005

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen am

Tag der Disputation: 12.04.2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Katharina Krause

Zweitgutachter: Prof. Dr. Norberto Gramaccini

Die vorliegende Arbeit wurde von der Gottlieb Daimler- und Karl Benz-Stiftung gefördert.

Abbildungsverzeichnis und -nachweis:

- Abb. 1 Gian Lorenzo BERNINI, Grabmal der Mathilde von Tuszien, 1633-1644, Marmor, Rom, S. Pietro in Vaticano, in: MARDER 2000, S. 184.
- Abb. 2 Gian Lorenzo BERNINI, Grabmal der Mathilde von Tuszien (Detail: Sarkophag und Inschrift), 1633-1644, Marmor, Rom, S. Pietro in Vaticano, in: BACCHI/TUMIDEI 1998.
- Abb. 3 Paolo GIOVIO, „*cominus et eminus*“ (Imprese von Ludwig XII. von Frankreich), in: INNOCENTI, L. 1983, S. 36.
- Abb. 4 Gian Lorenzo BERNINI, Vierungspfeiler mit der Statue des heiligen Longinus, Rom, S. Pietro in Vaticano, in: KAUFFMANN 1970, Abb. 55.
- Abb. 5 Gian Lorenzo BERNINI, Blick in die Vierung von St. Peter, Rom, S. Pietro in Vaticano, in: KAUFFMANN 1970, Abb. 54.
- Abb. 6 Andrea SACCHI, Martyrium des heiligen Longinus, 1633-1634, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche, in: SUTHERLAND HARRIS 1977, Abb. 65.
- Abb. 7 Andrea SACCHI, Heilige Veronika, 1633-1634, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche, in: SUTHERLAND HARRIS 1977, Abb. 63.
- Abb. 8 Andrea SACCHI, Heiliger Andreas in der Verehrung des Kreuzes, 1633-1634, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche, in: SUTHERLAND HARRIS 1977, Abb. 64.
- Abb. 9 Andrea SACCHI, Kaiserin Helena findet das Kreuz, 1634-1650, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche, in: SUTHERLAND HARRIS 1977, Abb. 66.
- Abb. 10 Gian Lorenzo BERNINI, Reliquientribüne, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierung, Longinus-Pfeiler, in: BACCHI/TUMIDEI 1998, S. 93.
- Abb. 11 Gian Lorenzo BERNINI, Heiliger Longinus, 1629-1638, Marmor, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierung, in: MARDER 2000, S. 45.
- Abb. 12 Francesco MOCHI, Heilige Veronika, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierung, in: LAVIN 1968, Abb. 49.
- Abb. 13 François DUQUESNOY, Heiliger Andreas, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierung, in: LAVIN 1968, Abb. 50.
- Abb. 14 Andrea BOLGI, Heilige Helena, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierung, in: LAVIN 1968, Abb. 52.

- Abb. 15 Übereignung der Lanze, Fresko, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierung, südöstliche Unterkirche, Gewölbe, in: LAVIN 1968, Abb. 65.
- Abb. 16 Bernini präsentiert Urban VIII. seinen Entwurf für die Reliquientribünen von St. Peter, Fresko, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierung, südwestliche Unterkirche (der Veronika gewidmet), Gewölbe, in: LAVIN 1968, Abb. 67.
- Abb. 17 Det. von Abb. 16, in: LAVIN 1968, Abb. 68.
- Abb. 18 Gian Lorenzo BERNINI, Gesamtansicht der Kapelle Cornaro, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria, in: LAVIN 1980, Farbtafel V.
- Abb. 19 Gian Lorenzo BERNINI, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, in: MARDER 2000, S. 102, Abb. 91.
- Abb. 20 Gian Lorenzo BERNINI und Guidobaldo ABBATINI, Blick in das Gewölbe und auf die Leibung des Eingangsbogens, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, in: LAVIN 1980, Abb. 186.
- Abb. 21 Gian Lorenzo BERNINI und Guidobaldo ABBATINI, Blick in das Gewölbe und auf die Leibung des Eingangsbogens, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, in: LAVIN 1980, Abb. 196.
- Abb. 22 Gian Lorenzo BERNINI, „Teresa und ihr Bruder wollen in das Land der Heiden“ und „Die Bekrönung Teresas von Avila“, 1647-1651, Stuckrelief vergoldet, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, in: LAVIN 1980, Abb. 184.
- Abb. 23 Gian Lorenzo BERNINI, „Teresa geißelt sich vor dem Bild des Schmerzensmannes“ und „Die Brautnahme Teresas von Avila“, 1647-1651, Stuckrelief vergoldet, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, in: LAVIN 1980, Abb. 185.
- Abb. 24 Adriaen COLLAERT und Theodoor GALLE, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Graphik, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 8, in: LAVIN 1980, Abb. 266.
- Abb. 25 RAFFAEL, Heilige Cäcile, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv.Nr. 577, in: WIMBÖCK 2002, S. 87, Abb. 14.
- Abb. 26 Matthäus GREUTER, Die Kanonisation der Heiligen Teresa, Isidor, Ignatius, Franz Xaver, Filippo Neri, Graphik, aus: Clair, *Vie*, 1891, Illustration nach S. 422, in: LAVIN 1980, Abb. 275.
- Abb. 27 Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Graphik, aus: De Segura, *Amaçona*, 1619, Titelseite [Ausschnitt], in: LAVIN 1980, Abb. 273.
- Abb. 28 Nicolas POUSSIN, Die Verkündigung, 1657, 105 x 103 cm, London, National Gallery, in: WILD, Doris: Nicolas Poussin, Bd. II, Zürich 1980, S. 180, Abb. 192.

- Abb. 29 Antoine WIERIX, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, zwischen 1614 und 1622, Graphik, New York, The Metropolitan Museum of Art, in: LAVIN 1980, Abb. 272.
- Abb. 30 Antoine WIERIX, Die mystische Transverberation der heiligen Teresa von Avila, zwischen 1622 und 1624, Graphik, New York, The Metropolitan Museum of Art, in: LAVIN 1980, Abb. 278.
- Abb. 31 Karel de MALLERY, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, ca. 1609, Graphik, Brüssel, Bibliothèque Royale, in: LAVIN 1980, Abb. 263.
- Abb. 32 Bernardo STROZZI, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Genua, Palazzo Reale, in: LAVIN 1980, Abb. 268.
- Abb. 33 Giulio Cesare PROCACCINI, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Pavia, S. Maria delle Grazie, in: LAVIN 1980, Abb. 279.
- Abb. 34 Palma il GIOVANE, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Öl auf Leinwand, Rom, S. Pancrazio, in: LAVIN 1980, Abb. 269.
- Abb. 35 Adriaen COLLAERT und Theodoor GALLE, Teresa von Avila und ihr Bruder brechen in das Land der Heiden auf, Graphik, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 3, in: LAVIN 1980, Abb. 251.
- Abb. 36 Adriaen COLLAERT und Theodoor GALLE, Selbstgeißelung der Teresa von Avila, Graphik, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 7, in: LAVIN 1980, Abb. 252.
- Abb. 37 Adriaen COLLAERT und Theodoor GALLE, Die Brautnahme Teresas von Avila, Graphik, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 13, in: LAVIN 1980, Abb. 255.
- Abb. 38 Adriaen COLLAERT und Theodoor GALLE, Die Bekrönung Teresas von Avila, Graphik, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 16, in: LAVIN 1980, Abb. 253.
- Abb. 39 Pietro DA CORTONA, Die Bekrönung der Teresa von Avila, Rom, Pinacoteca Vaticana, in: LAVIN 1980, Abb. 254.
- Abb. 40 Jacob HONERVOGT, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Graphik, aus: [Alessio M. della Passione], *Compendio*, 1647, Frontispiz, in: LAVIN 1980, Abb. 287.
- Abb. 41 Guido RENI, Der heilige Michael besiegt den Teufel, Rom, S. Maria della Concezione, in: MONTAGU 1985, Bd. I, S. 203, Abb. 236.
- Abb. 42 Orazio GENTILESCHI, Der heilige Michael besiegt den Teufel, ca. 1605-1608, Farnese, S. Salvatore, in: BISSELL 1981, Abb. 30.

- Abb. 43 Alessandro ALGARDI, Der heilige Michael besiegt den Teufel, Bronzestatuetten, in: MONTAGU 1985, Bd. II, Abb. 95.
- Abb. 44 Giovanni BAGLIONE, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor, um 1602, Öl auf Leinwand, 183.4 x 121.4 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 381, in: KAT.AUSST. CARAVAGGIO IN PREUSSEN 2001, S. 299.
- Abb. 45 Giovanni BAGLIONE, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor, um 1602, Öl auf Leinwand, 240 x 143 cm, signiert und datiert rechts „IO Baglione/R:F:/1602“, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Inv. Nr. 1268, in: KAT.AUSST. CARAVAGGIO IN PREUSSEN 2001, S. 301.
- Abb. 46 Hieronymus WIERIX, Amor divinus et profanus, in: KAUFFMANN 1970, Abb. 76.
- Abb. 47 Gian Lorenzo BERNINI, Habakkuk und Engel, Rom, S. Maria del Popolo, Cappella Chigi, in: MARDER 2000, S. 287, Abb. 267.
- Abb. 48 Andrea SACCHI, Der Traum des heiligen Joseph, in: SUTHERLAND HARRIS 1977, Abb. 157.
- Abb. 49 Domenico GUIDI, Der Traum des heiligen Joseph, Marmor, Rom, S. Maria della Vittoria, in: MONTAGU 1985, Bd. I, S. 215, Abb. 249.
- Abb. 50 Andrea SCHIAVONE, Die Verkündigung, 1563, zwei Tafeln auf Leinwand, 272 x 156 cm, Belluno, S. Pietro, in: KAT.AUSST.LE SIÈCLE DE TITIEN 1993, S. 177, Abb. 184.
- Abb. 51 Simon VOUE, Die Verkündigung, verschollenes Gemälde, früher Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, in: KAT.AUSST.CARAVAGGIO IN PREUSSEN 2001, S. 35, Abb. 45.
- Abb. 52 Michelangelo Merisi da CARAVAGGIO, Amor als Sieger, 1601-1602, Öl auf Leinwand, 156 x 113 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat.nr. 369, in: KAT.AUSST. CARAVAGGIO IN PREUSSEN 2001, S. 283.
- Abb. 53 Gian Lorenzo BERNINI, Verità, Marmor, H. 281 cm, Rom, Galleria Borghese, in: MARDER 2000, S. 80, Abb. 74.
- Abb. 54 Der Gladiator, Graphik nach einer antiken Statue, aus: *Galleria Giustiniani del Marchese Vincenzo Giustiniani*, I, Rom, 1631, Tafel 117, in: BISSELL 1981, Abb. 221.
- Abb. 55 Gian Lorenzo BERNINI, Kapelle Cornaro, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria, in: MARDER 2000, S. 111, Abb. 96.
- Abb. 56 Gian Lorenzo BERNINI, Kapelle Cornaro, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria, in: LAVIN 1980, Abb. 166.

- Abb. 57 MICHELANGELO, Pietà, 1498-1499, Marmor, 174 x 195 cm, Rom, S. Pietro in Vaticano, in: Skulptur von der Renaissance bis zur Gegenwart, 15. bis 20. Jahrhundert, hg. von Bernard Ceysson [u.a.], Köln [u.a.] 1996, S. 86.
- Abb. 58 Palma il GIOVANE, Pietà, Öl auf Leinwand, 351 x 389 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia, in: PALMA IL GIOVANE 1980, S. 614, Abb. 3.
- Abb. 59 Annibale CARRACCI, Pietà, 374 x 238 cm, Parma, Galleria Nazionale, Inv. Nr. 169, in: WIMBÖCK 2002, S. 129, Abb. 32.
- Abb. 60 Annibale CARRACCI, Die Beweinung, Öl auf Leinwand, 92.8 x 103.2 cm, London, The Trustees of the National Gallery, in: KAT.AUSST. AGE OF CORREGGIO 1986, Abb. 294.
- Abb. 61 Jacopo BASSANO, Grablegung, Öl auf Leinwand, 154 x 225 cm, Paris, Musée du Louvre, in: KAT.AUSST. LE SIÈCLE DE TITIEN 1993, S. 256, Abb. 276.
- Abb. 62 Alessandro ALGARDI, Trinità, Relief, Gips, 197 x 174.5 cm, Rom, SS. Luca e Martina, Unterkirche, in: MONTAGU 1985, Bd. II, Abb. 61.
- Abb. 63 Daniele DA VOLTERRA, Kreuzabnahme, nach 1545, 360 x 280 cm, Rom, SS. Trinità die Monti, Cappella Orsini, in: DANIELE DA VOLTERRA 2004, S. 133.
- Abb. 64 Annibale CARACCI, Kreuzigung, 1594, Öl auf Leinwand, 33.8 x 23.4 cm, unten rechts signiert ANNIBAL CARATUS, links datiert MDXCIII, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Kat. Nr. 364, in: KAT.AUSST. CARAVAGGIO IN PREUSSEN 2001, S. 261.
- Abb. 65 Palma il GIOVANE, Kreuzigung, Öl auf Leinwand, 400 x 420 cm, Venedig, Madonna del'Orto, in: PALMA IL GIOVANE 1980, S. 638, Abb. 2.
- Abb. 66 Jacopo BASSANO, Grablegung, Öl auf Leinwand, 258 x 143 cm, Venedig, S. Croce Carmini, in: KAT.AUSST. LE SIÈCLE DE TITIEN 1993, S. 252, Abb. 272.
- Abb. 67 Jacopo ROBUSTI, gen. TINTORETTO, Grablegung, gewachste Leinwand, 288 x 166 cm, Venedig, S. Giorgio Maggiore, Cappella dei Morti, in: KAT.AUSST. LE SIÈCLE DE TITIEN 1993, S. 249, Abb. 268.
- Abb. 68 Palma il GIOVANE, Grablegung, Öl auf Leinwand, 125 x 450 cm, Venedig, S. Giacomo dell'Orio, Cappella del SS. Sacramento, in: PALMA IL GIOVANE 1980, S. 621, Abb. 2.
- Abb. 69 Giovanni BAGLIONE, Tod der Jungfrau Maria, Rom, S. Maria dell'Orto, in: ASKEW 1990, Abb. 7.

- Abb. 70 Giovanni LANFRANCO, Tod der Jungfrau Maria, Macerata, S. Giovanni dei Gesuiti, in: BERNINI, G.-P. 1982, S. 267, Abb. 105.
- Abb. 71 Pietro da CORTONA, Allegorie der Ruhe, 1640-1642, Florenz, Palazzo Venturi Ginori Lisci, in: BRIGANTI, Giuliano: Pietro da Cortona o della Pittura Barocca, Florenz 1982, Abb. 289.
- Abb. 72 Andrea SACCHI, Die heilige Anna auf dem Totenbett, Öl auf Leinwand, 128 x 93.5 cm, Genua, Palazzo del Principe, in: KAT.AUSST. ANDREA SACCHI 1999, Abb. 14.
- Abb. 73 Giovanni LANFRANCO, Die Ekstase der heiligen Margarethe von Cortona, Öl auf Leinwand, 230 x 180 cm, Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, in: KAT.AUSST. AGE OF CORREGGIO 1986, S. 491.
- Abb. 74 Philip GALLE, Die Stigmatisation der Katharina von Siena, Graphik, aus: Philip Galle, *Vita*, 1603, Tafel 23, in: LAVIN 1980, Abb. 234.
- Abb. 75 Ludovico CARDI (genannt CIGOLI), Jakobs Traum, Stamford, Lincolnshire, Burghley House Collection, in: KAT.AUSST. CARAVAGGIO IN PREUSSEN 2001, S. 35, Abb. 47.
- Abb. 76 Boetius à BOLSWERT, Emblem zum Hohelied 2.5, aus: Hugo Hermann, *Pia Desideria*, 1624, Tafel 32, in: LAVIN 1980, Abb. 243.
- Abb. 77 Jacques-Louis DAVID, Studie der „Kreuzigung“ von Daniele da Volterra (Kopf der Maria), um 1779, Bleistift, 19.1 x 13.2 cm, Lyon, Musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 665, in: DANIELE DA VOLTERRA 2004, S. 143.
- Abb. 78 Michelangelo Merisi da CARAVAGGIO, Die Verückung des heiligen Franziskus, 1595-1600, Öl auf Leinwand, 92.5 x 128 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut), in: König, Eberhard: Michelangelo Merisi da Caravaggio 1571-1610, Köln 1997, S. 60, Abb. 53.
- Abb. 79 Orazio GENTILESCHI, Franziskus, von Engeln gestützt, ca. 1600-1603, Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini, in: BISSELL 1981, Abb. 19.
- Abb. 80 Giovanni BAGLIONE, Der heilige Franziskus wird von zwei Engeln getröstet, 1601, Chicago (Illinois), Privatsammlung, in: BISSELL 1981, Abb. 219.
- Abb. 81 Laokoon, 2. Jh. v. Chr., Marmor, H. 242 cm, Rom, Musei Vaticani, in: Skulptur von der Antike bis zum Mittelalter, 8. Jahrhundert v. Chr. bis 15. Jahrhundert, hg. von Georges Duby und Jean-Luc Daval, Köln [u.a.] 1999, S. 10.
- Abb. 82 CORREGGIO, Danaë, Rom, Galleria Borghese, in: LAVIN 1980, Abb. 244.
- Abb. 83 Palma il GIOVANE, Danaë, Öl auf Leinwand, 90 x 130 cm, Paris, Privatsammlung, in: PALMA IL GIOVANE 1980, S. 708, Abb. 2.

- Abb. 84 PARMIGIANINO (zugeschrieben), Verkündigung, Öl auf Holz, 84.8 x 58.7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, in: KAT.AUSST. AGE OF CORREGGIO 1986, S. 175.
- Abb. 85 Cherubino ALBERTI, Nuda Veritas, Graphik, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, in: LAVIN 1980, Abb. 137.
- Abb. 86 Giovanni Lanfranco, Die Himmelfahrt Maria Magdalenas, Öl auf Leinwand, 110 x 78 cm, Neapel, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte, in: KAT.AUSST. AGE OF CORREGGIO 1986, S. 485.
- Abb. 87 Gerrit van HONTHORST, Entrückung des Paulus in den dritten Himmel, 1617, Öl auf Leinwand, 400 x 250 cm, Rom, S. Maria della Vittoria, in: LAVIN 1980, Abb. 239.
- Abb. 88 Nicolas POUSSIN, Pauli Verückung, 2. Fassung, 146 x 118 cm, Paris, Musée du Louvre, in: WILD, Doris: Nicolas Poussin, Bd. II, Zürich 1980, S. 147, Abb. 160.
- Abb. 89 Cesare RENZI, Gonfalone der Madonna della Misericordia, Rom, Oratorium der Gonfalone, in: ALL THE WORLD'S A STAGE 1990, Part 1, Abb. 2-7.
- Abb. 90 Daniele DA VOLTERRA, Himmelfahrt Mariens, Rom, SS. Trinità die Monti, Cappella Rovere, in: ALL THE WORLD'S A STAGE 1990, Part 1, Abb. 2-12.
- Abb. 91 Amore verso Iddio, aus: Cesare Ripa, *Iconologia*, 1611, S. 21.
- Abb. 92 Francesco BORROMINI, Langhaus von S. Giovanni in Laterano, Rom, S. Giovanni in Laterano, in: LAVIN 1980, Abb. 201.
- Abb. 93 Grundriss der Cappella Cornaro, Ausschnitt, aus: G. G. de Rossi, *Disegni*, in: LAVIN 1980, Abb. 139.
- Abb. 94 Pier Paolo OLIVIERI [u. a.], Sakramentsaltar von S. Giovanni in Laterano, Rom, S. Giovanni in Laterano, in: LAVIN 1980, Abb. 200.
- Abb. 95 Gian Lorenzo BERNINI und Guidobaldo ABBATINI, Blick in das Gewölbe und auf die Leibung des Eingangsbogens der Cappella Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, in: LAVIN 1980, Abb. 183.
- Abb. 96 Alessandro ALGARDI, Die Trinität, Relief, Bronze, vergoldet, 48.5 x 31.7 cm, Paris, Saint-Merri, Tabernakel in der früheren Sakramentskapelle, in: MONTAGU 1985, Bd. II, Abb. 62.
- Abb. 97 Luca della ROBBIA, Sakramentstabernakel, 1441-1443, Marmor, Peretola, S. Maria, in: LAVIN 1968, Abb. 45.

- Abb. 98 Sakramentstabernakel, Bologna, S. Paolo Maggiore, in: LAVIN 1980, Abb. 213.
- Abb. 99 Gian Lorenzo BERNINI, Kapelle Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, in: LAVIN 1980, Abb. 153.
- Abb. 100 Andrea del SARTO, Gespräch über die Trinität, Florenz, Palazzo Pitti, in: LAVIN 1980, Abb. 227.
- Abb. 101 Gian Lorenzo BERNINI, Corretto mit den Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, rechte Kapellenwand, in: MARDER 2000, S. 113, Abb. 98.
- Abb. 102 Gian Lorenzo BERNINI, Corretto mit den Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, linke Kapellenwand, in: KAUFFMANN 1970, Abb. 79.
- Abb. 103 Gian Lorenzo BERNINI, Corretto mit Federico Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, rechte Kapellenwand, in: LAVIN 1980, Abb. 159.
- Abb. 104 Gian Lorenzo BERNINI, Corretto mit den Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, rechte Kapellenwand (Detail), in: LAVIN 1980, Abb. 163.
- Abb. 105 Seelen im Fegefeuer, heilige Teresa und heiliger Franziskus, in: GÖTTLER 1994, S. 68, Abb. 6.
- Abb. 106 Antonio da SANGALLO d. J., Cappella Paolina, Rom, Palazzo Vaticano, in: LAVIN 1980, Abb. 212.
- Abb. 107 Francesco PIRANESI, Dekoration einer vierzigstündigen Andacht der Hostie von Gian Lorenzo Bernini in der Cappella Paolina des Palazzo Vaticano, 1787, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, in: LAVIN 1980, Abb. 211.
- Abb. 108 Niccolò MENGHINI, Moses und die Israeliten in der Wüste, Entwurf für die Dekoration einer vierzigstündigen Andacht der Hostie, Radierung, 1640, in: ALL THE WORLD'S A STAGE 1990, Part 2, Abb. 12-20.
- Abb. 109 Pietro da CORTONA, vorbereitende Zeichnung für die Dekoration einer vierzigstündigen Andacht in der Kirche S. Lorenzo in Damaso, Zeichnung, 398 x 568 mm, Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 4448, in: KAT.AUSST. PIETRO DA CORTONA 1997, S. 459.
- Abb. 110 Gian Lorenzo BERNINI, Boden der Cappella Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, in: LAVIN 1980, Abb. 192.
- Abb. 111 Antonio da SANGALLO d. J., Vestibül, Rom, Palazzo Farnese, in: LAVIN 1980, Abb. 214.

- Abb. 112 Pellegrino TIBALDI, Giovanni Poggi erhält die Botschaft zu seiner Ernennung zum Kardinal, zwischen 1551 und 1556, 180 x 80 cm, Bologna, S. Giacomo Maggiore, Cappella Poggi, in: KAT.AUSST. AGE OF CORREGGIO 1986, S. 175.
- Abb. 113 Francesco BORROMINI, Kolonnade, 1653, Rom, Palazzo Spada, in: MARDER 2000, S. 182, Abb. 162.
- Abb. 114 Gian Lorenzo BERNINI, Abendmahl, Bronzerelief, vergoldet, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, in: LAVIN 1980, Abb. 180.
- Abb. 115 Alessandro ALGARDI, Abendmahl, Bronzerelief, Savona, Kathedrale, Tabernakel des Hochaltars, in: MONTAGU 1985, Bd. II, Abb. 18.

Gliederung:

Seite:

Einleitung

	1	-	23
Konzeptistische Rhetorik	6	-	7
Argutia	7	-	11
Die konzeptistische Metapher	12	-	14
Bernini und die konzeptistische Rhetorik	14	-	16
Die Emblematik	16	-	20
Annahmen und Thesen	20	-	21
Methodische Grundlage	21	-	23

Kapitel I: Das Monument für Mathilde von Tuszien

	24	-	44
Das logische Argument	25	-	29
Drei Arten von Zeichen	29	-	30
Der Zeichentypus der Wort-Bild-Einheit am Monument für Mathilde von Tuszien	31		
Das Monument als <i>Impresa emblematica</i>	31	-	34
Die <i>subscriptio</i>	34	-	36
Die <i>subscriptio</i> des Monuments für Mathilde von Tuszien	36	-	43
Die Statue	37		
Die Nische	38		
Die Kartusche mit Inschrift	38	-	39
Die reliefierte Sarkophagfront	39	-	43
Ergebnis	43	-	44

<u>Kapitel II: Longinus und die Vierungspfeiler von St. Peter</u>	44	-	64
Der Longinus gewidmete Vierungspfeiler	46	-	51
Zwischenergebnis	51	-	52
<i>Pictura</i> und <i>inscriptio</i>	52	-	56
<i>Metafora</i> und <i>concetto</i>	56	-	64
 <u>Kapitel III: Die Kapelle Cornaro</u>	64	-	176
<u>1) Die Kapelle Cornaro, eine monumentale Imprese ?</u>	66	-	82
1. Die Inschrift (<i>inscriptio</i>)	66	-	72
2. Der Bezug der <i>pictura</i> analogen Einheit zum Objekt „Himmel“	72	-	73
Himmelswesen und Leiter	72		
Himmelswesen und Kranz	73		
3. Der Bezug der <i>pictura</i> analogen Einheit zum prädikativen Ausdruck „Himmel erschaffen“	73	-	74
4. Der Bezug der <i>pictura</i> analogen Einheit zum Irrealis	74	-	77
5. Raum und Zeit in Bezug auf den <i>concetto</i>	77	-	81
6. Zwischenergebnis	81	-	82
<u>2) Die <i>subscriptio</i> analoge Einheit</u>	82	-	164
1. Die Protagonistin: Teresa von Avila	84	-	106
Die Szene der Herzdurchbohrung	85	-	88
Transverberation und Ekstase	89		
Die Motive Wolke und Licht	89	-	92
Vision und Ekstase	92	-	94
Vergleich zu den Visionsdarstellungen im Gewölbe der Kapelle	94	-	95

Szenen der Transverberation im Vergleich	95	-	99
Im Kontext der Vitenszenen im Gewölbe der Kapelle	99		
Die Reliefs der Kapellenrückwand	99	-	100
Die Reliefs an den Seitenwänden	100	-	101
Die Reliefs im thematischen Zusammenhang	101	-	102
Zentrale Szene der Transverberation	102	-	106
Zwischenergebnis	101	-	103
2. „Bilderlesen“	106	-	127
Teresa von Avila und Engel als Figuren-Kombination	112	-	113
Der Engel	113	-	114
Teresa von Avila	114	-	117
<i>Vocabulo</i> und <i>concetto</i>	118	-	119
Zwischenergebnis	119	-	122
Die Motive Wolke und Licht	122	-	124
Das Gewand	124		
<i>Metafora di opposizione</i> und <i>meraviglia</i>	124	-	127
3. Rahmungen	127	-	138
Bilderrahmen und Tabernakel	128	-	130
Semantik der Kombination von <i>tabernacolo</i> - und <i>tempietto</i> -Idee	130	-	134
Zwischenergebnis	134		
Der Rahmen als bedeutungstragende Einheit	135	-	138
4. Drei Arten von Zeichen	138	-	140
5. Der argute <i>concetto</i>	140	-	145
6. Die drei <i>operationi dell'intelletto</i>	146	-	147

7. Die Cornaro	147	-	164
Federico Cornaro: Das Unsichtbare wird sichtbar oder Teresa, die Fürbitterin	151	-	152
Die Familie: Gesten und Handlungen	152	-	158
Die alles umfassende Gegenwart Gottes	158	-	159
Raum und Zeit	159	-	164
<u>3) subscriptio im Zusammenspiel mit pictura und inscriptio</u>	164	-	176
1. Das metaphorische Argument	164	-	167
2. Das äußere Tor: Die materiale Metapher	167	-	174
Die drei Seelenvermögen, Bild der göttlichen Trinität	170	-	174
3. Zusammenfassung und Ergebnis	174	-	176
 <u>Schluss</u>	176	-	196
Verortung des Interpretierten im Wahrnehmungs- und Wissenschaftskonzept konzeptistischer Poetik	176	-	177
<i>Meraviglia</i>	177	-	178
Die inneren Bilder	179		
<i>Persuasio</i> und Wahrheitsfrage	179	-	180
<i>Argutia</i> , „gran madre d’ogni ’ngegnoso Concetto“	181	-	182
Wahrnehmung	182		
<i>Intelletto, memoria</i> und <i>volontà</i>	183	-	185
Strategien der bildenden Kunst	185	-	192
Ergebnisse	192	-	196
 <u>Verzeichnis der verwendeten Literatur</u>	197	-	249

Einleitung

Als Gian Lorenzo Bernini die Kunstsammlung des Paul Fréart de Chantelou in Paris besichtigt, verweilt er insbesondere vor den Gemälden Poussins. Die Reaktion des Künstlers auf Poussins *Letzte Ölung* schildert Paul Fréart de Chantelou folgendermaßen:

„Il l’a [regardée] debout quelque temps, puis il s’est mis à genoux, pour la mieux voir, changeant de fois à autre de lunettes et montrant son étonnement sans rien dire. A la fin il s’est relevé et a dit que cela faisait le même [effet] qu’une belle prédication qu’on écoute avec attention fort grande et dont on sort après sans rien dire, mais que l’effet s’en ressent au-dedans.“¹

Staunend schaut der Betrachter auf das Gemälde und wird dadurch gänzlich in seiner Aufmerksamkeit für das Dargestellte beansprucht. Er „lauscht“ ihm wie einer Predigt und behält den tief empfundenen Eindruck bei, auch nachdem er sich von dem Bild abgewandt hat. Das Dargestellte erweist sich derart intensiv vermittelt, dass sich die Empfindung des Betrachters unmittelbar angesprochen zeigt. Hier klingen Phänomene an, die mit der sogenannten *vecchiarella*-Anekdote thematisiert werden. Giovanni Bellori gibt sie in der Vita des Domenichino wieder.² Mit ihr festigt er die Ansicht, dass Domenichino gegenüber Reni als Maler eine Vorrangstellung einnehme, da es ihm durch den geschickten Einsatz von Affekt erregenden Figuren gelänge, den Betrachter mit in das dargestellte Geschehen einzubeziehen. Darin erweise sich Domenichino gegenüber Reni als der bessere Erzähler.³ Das trifft auch auf Annibale Carracci zu.⁴

¹ Vgl. CHANTELOU 2001, S. 89, Eintrag vom 25. Juli 1665.

² Zur *vecchiarella*-Anekdote vgl. THÜRLEMANN 1986, S. 150; MAHON 1947, S. 213-275. Erstmals wurde diese Anekdote im Zusammenhang mit einer 1646 veröffentlichten Sammlung von Stichen nach Carracci-Zeichnungen von Giovanni Antonio Massani (Pseudonym Giovanni Atanasio Mosini) veröffentlicht. Zur *vecchiarella*-Anekdote siehe BELLORI 1976, S. 319: Vita des Domenichino, Kap.: *Flagellazione di Santo Andrea*.

³ Vgl. die Einleitung von Bert Treffers, in: DOCERE, DELECTARE, MOVERE 1998, S. 11-14. Domenichinos Kunst sei „colta, completa“; „più movente perché raffigurava gli affetti, le emozioni, in tal modo che il pubblico veniva coinvolto nella storia sacra rappresentata. In fondo era un’arte più classica, perché seguiva le vere regole dell’arte, cioè le regole della retorica, un’arte che non solo diletta, ma muovendo doceva.“ Domenichino würde die Regeln des Erzählens auch besser beherrschen, denn er würde, so Bellori: „[...] raccontare non solo i fatti storici, la storia, dunque, ma anche il modo in cui questa stessa storia veniva vissuta da tutti coloro che erano coinvolti negli episodi raffigurati.“

⁴ Vgl. DOCERE, DELECTARE, MOVERE 1998, S. 13. In Carraccis Vita, so Treffers, lässt Bellori noch deutlicher werden, was er unter einer vollkommenen, gebildeten Kunst versteht: „[...] si mirava a sviluppare un sistema molto più adatto a raccontare non solo i lineamenti della storia da raffigurare, ma anche le emozioni con cui questa storia era stata vissuta da parte dei partecipanti. L’arte visiva diventava così un’arte che voleva raccontare; e doveva per forza anche occuparsi di queste regole e artifici che determinavano la letteratura, cioè la retorica. [...]“. Hiermit einher geht die Forderung nach einer umfassenden kulturellen Bildung des Künstlers. Bellori verweist auf die fruchtbare Verbindung zwischen Domenichino und Agucchi, der ersteren an die Dichtung und Philosophie herangeführt habe.

Dadurch, dass die Emotionen anhand der Figuren sichtbar gemacht und nicht nur die Grundzüge einer Geschichte nachgezeichnet werden, wird die bildende Kunst zu einer Kunst des Erzählens. Um das leisten zu können, muss sie sich mit den Regeln auseinandersetzen, die die Literatur bestimmen, und das ist die Rhetorik. Der Auseinandersetzung mit dem Vorbild der Dichtung kommt ein hoher Stellenwert zu. So hat Agucchi gemäß Bellori den Maler Domenichino in die Schönheiten der Poesie eingeführt, indem er mit ihm die Mittel und Begriffe analysierte, die die Dichter nutzen, um etwas darzustellen. Mittels dieses Studiums gelangt der Maler zum letztlich rhetorisch geprägten Rüstzeug, das auch der bildende Künstler benötigt, um Inhalte mit seiner Kunst anspruchsvoll vermitteln zu können.⁵

Wenn Bernini Poussin unter anderem als „un grande istoriatore e grande favoleggiatore“ bezeichnet, dann scheint er sich mit seinem Lob ganz im Tenor der oben zitierten Äußerungen Belloris zur Kunst Domenichinos zu bewegen und dabei eine ebensolche Ausrichtung von bildender Kunst auf Rhetorik im Sinne gehabt zu haben; so zumindest scheint es der Vergleich mit der Wirkung einer Predigt anzuzeigen.⁶ Doch auch hinsichtlich des eigenen künstlerischen Schaffens zieht Bernini eine direkte Verbindung zur Rhetorik, indem er es mit dem Vorgehen eines Redners vergleicht:

„Nel prepararsi all’opere usava di pensare ad una cosa per volta, e davallo per precetto a’suoi discepoli, cioè prima all’invenzione e poi rifletteva all’ordinazione delle parti, finalmente a dar loro perfezione di grazia, e tenerezza. Portava in ciò l’esempio dell’oratore, il quale prima inventa, poi ordina, veste e adorna, perchè diceva, che ciascheduna di quelle operazioni ricercava tutto l’uomo, e il darsi a più cose in un tempo stesso non era possibile.“⁷

Seine Werke entstehen gemäß der seit der antiken Rhetorik tradierten Redeteile: Der Künstler erfindet etwas, ordnet es an, bekleidet und schmückt es (*inventa, ordina, veste e adorna*). Damit spielt Bernini offensichtlich auf die ersten drei von insgesamt fünf Teilen der Rede an (*quinque partes artis*), die in der Rhetorik allgemein unterschieden werden.⁸

⁵ Vgl. BELLORI 1976, S. 315: „Gli [Domenichino] era di gran giovamento il leggere filosofo, nel pallio. Gli era di gran giovamento il leggere storici, e poeti, e se ne approfittava per l’introduzione havutane da Monsig. Giov. Battista Agucchi, il quale per lo diletto grande della pittura, solleva esporgli le bellezze della Poesia, con osservare i mezzi e li termini de Poeti e de’ Pittori nel rappresentare.“ Siehe dazu auch DOCERE, DELECTARE, MOVERE 1998, S. 11-12; MAHON 1947, S. 119 ff. Zur Bologneser Akademie und der Rolle, die Rhetorik dort einnimmt, siehe HUNDEMER 1997, S. 133, mit weiteren Angaben ebd., Anm. 38.

⁶ Vgl. CHANTELOU 2001, S. 88, Eintrag vom 25. Juli 1665.

⁷ BALDINUCCI 1912, S. 145; vgl. SCHRÖDER 1989, S. 193 – 203; S. 199, Anm. 10.

⁸ Siehe dazu PLETT 2000, S. 255. Bei den *quinque partes artis* handelt es sich neben *inventio, dispositio* und *elocutio* noch um *memoria* und *actio* beziehungsweise *pronuntiatio*.

Wenn Bernini von Rhetorik spricht, orientiert er sich dann, wie von Bellori gefordert, an der Literatur, der Schönheit der Poesie und deren Regeln, die auch die Regeln der bildenden Kunst sein sollen? Ist Rhetorik für den Künstler mehr als eine leere Formel, dann wird sie in einem bestimmten Kontext greifbar, der das Verständnis einer zeit- und epochenspezifisch geprägten Auffassung von Sprache und Kunst vermittelt. Im Zusammensehen mit dem soziokulturellen Umfeld, in dem Berninis Werke entstanden sind, lässt sich dies näher umreißen.⁹

Berninis Oeuvre ist im Vergleich zu demjenigen anderer Bildhauer Roms sehr umfangreich; es entsteht fast ausschließlich in Rom und richtet sich insbesondere und nahezu exklusiv auf die Vermittlung christlicher, römisch-katholisch geprägter Inhalte. In seiner Entwicklung scheint das Werk Berninis - zumindest vordergründig besehen - keine großen Brüche aufzuweisen; der Künstler bleibt sich über die Jahrzehnte hinweg weitgehend treu. Er ist zu seiner Zeit ein extrem erfolgreicher Künstler, der maßgeblich das Schaffen anderer mitbestimmt, und er bewegt sich im engsten Kreise jener, die Kunst propagieren. Schon seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn arbeitet Bernini fast ausschließlich für kirchliche Würdenträger als Auftraggeber, später dann nahezu exklusiv für die Päpste, insbesondere für Urban VIII. Barberini und Alexander VII. Chigi, aber auch für Clemens IX. Rospigliosi. Mit ihnen stand er in einem intensiven, nahezu täglichen Austausch.¹⁰ Den Anforderungen, die die römisch-katholische Kirche an Kunst stellt, scheint Bernini bestens gerecht zu werden; anders liesse sich seine Karriere „im Dienst der Kirche“ nicht erklären. Berninis Kunst gelangte damit auch in das Zentrum der Diskurse und Auseinandersetzungen um Kunst, die nicht nur unter seinen kirchlichen Auftraggebern erfolgte, sondern auch Kunstkenner und -kritiker wie Pietro Bellori und Giovanni Battista Agucchi beschäftigte.¹¹

So haben Kunstkritiker und -theoretiker mit den Theologen, die sich normativ zur Kunst äußern, eines gemeinsam, wenn sie Kunst und Rhetorik verknüpfen: Es besteht eine

⁹ Berninis Aussage dürfte grundsätzlich als Topos zu begreifen sein. Das schließt jedoch nicht aus, dass zeitgenössische Rhetorikauffassungen im Hinblick auf die Konzeption der Werke beziehungsweise für das Verständnis derselben grundlegend richtungsweisend sind. Zu diesem Ansatz siehe PLETT 2000, S. 13 und 14; HUNDEMER 1997, S. 22-23; LOCHER 1987, S. 120 f.

¹⁰ Hierzu siehe beispielsweise die Aufzeichnungen Alexanders VII. in seinem Tagebuch. MORELLO 1981.

¹¹ Beide Rezipientengruppen haben ihr gemeinsames Diskussions- oder Konversationsforum in den Akademien; zum Teil resultieren aus Aufgaben, die in den diversen Akademien Roms gestellt werden, Gedichte auf Werke Berninis. Siehe dazu FRANGENBERG 2003a.

vordergründig einseitig definierte Ausrichtung der Kunst auf Rhetorik. Bei den Kunstkritikern wird insbesondere die erzählende Kunst als eine rhetorisch bedingte Kunst verstanden. Dabei steht die Frage der Stilhöhe im Vordergrund, die Assimilierung von bildender Kunst und literarischer Kunst.¹² Von Bedeutung ist vor allem der Bezug zur Dramengattung Tragödie. Schließlich gilt sie seit Aristoteles als die höchste Form des literarischen Ausdrucks. Das Vokabular Belloris sowie seiner zeitgenössischen Kollegen, wie zum Beispiel Giovanni Battista Agucchi und Agostino Mascardi, orientiert sich damit durchaus am Vokabular rhetorischer Schriften. Allerdings erweisen sich ihre Schriften überwiegend an die Poetik angelehnt, wie sie erstmals von Aristoteles theoretisiert worden ist, so dass bei der Frage nach der Rhetorizität barocker Kunst der Rückgriff auf ihre Schriften nur bedingt hilfreich ist, um aussagekräftige Ergebnisse hierzu zu erzielen.¹³

Bei den Theologen dagegen geht es in erster Linie um die Frage des rechten Belehrens, um den moralischen Impetus von Kunst. Mit welchen Mitteln dieser evoziert wird, ist im Grunde von sekundärer Bedeutung. Damit ist auch die Frage nach der optimalen Stilhöhe des Ausdrucks nicht zentral; die Hauptsache besteht darin, dass sich der Zweck, der sich mit Kunst verbinden soll, optimal erfüllt wird.¹⁴ In erster Linie lässt sich hierbei auf Gabriele Paleotti verweisen. Nach ihm besteht die primäre Aufgabe der Kunst darin, christliche, speziell römisch-katholische Inhalte adäquat zu vermitteln. Analog zum Redner hat der bildende Künstler rhetorisch gewandt vorzugehen und soll mit seiner Kunst nicht allein erfreuen, sondern auch bewegen und belehren. Die klassischen drei Wirkziele des Redens (*movere, docere, delectare*), wie sie seit der Rhetorik der Antike tradiert sind, bilden für die Theologen, die sich zur bildenden Kunst äußern, das Fundament eines rhetorisch versierten Künstlers.¹⁵ Welchem Stil (*maniera*) der Künstler dabei folgt, bleibt

¹² Dazu siehe exemplarisch RECKERMANN 1990 und Preimesberger, Rudolf: Raffaello e la poetica di Aristotele, in: Renaissance: Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1993, S. 195-209. Die drei Stilhöhen werden als *grande, sublime* oder *medium* und als *mixtum* oder *subtile* klassifiziert. Diese Unterscheidung kommt im Rahmen der peripatetischen Stillehre auf. In ihrem Zusammenhang sind auch die Redeteile von Bedeutung: *exordium, propositio, argumentatio, peroratio*. Zu den *genera dicendi* siehe beispielsweise Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae* XII 10, 58, und Marcus Tullius Cicero: *Orator* XXI 69. Zur Dreistillehre im 17. Jahrhundert allgemein, siehe Joachim Dyck: Dreistiltheorie und Decorumlehre im 17. Jahrhundert (1969), in: RHETORIK 1990, Bd. 1, S. 197-228. Zu den *genera dicendi* siehe auch LAUSBERG 1960, §§1078-1082, PLETT 2000, S. 255.

¹³ ARGAN 1955, S. 9; MAHON 1947, S. 126 ff.

¹⁴ Bei Agostino Mascardi zeigt sich allerdings eine klare Verbindung beider Interessen gegenüber Kunst. Mascardi liefert eine entsprechende Identifikation der drei Redemodi mit den diversen Stilen der Malerei. Dazu siehe vor allem Cropper, in: KAT.AUSST. L'IDEA DEL BELLO 2000, Bd. 1, S. 85.

¹⁵ Zu den Wirkweisen der Rhetorik siehe PALEOTTI 1582, S. 215-229. Zu den Wirkweisen in der antiken Rhetorik siehe Marcus Tullius Cicero: *De Oratore* II 128 f. Zu Paleotti und dem Konzil von Trient MICHELS 1988, S. 129; JEDIN 1963; PRODI 1984; KUMMER 1993. Zu Paleotti siehe HUNDEMER 1997, S. 132-135; BONFAIT 1994, S. 83-96.

weitgehend dem Künstler selbst überlassen. Paleotti geht ausdrücklich nicht auf den Stil ein, sei die *maniera* doch etwas, das rein das Künstlerische, den Ausdruck betreffe, und darüber zu urteilen, das stehe ihm als Theologe nicht zu.¹⁶ Das bedeutet aber auch, dass sich die propagierte Relation von Kunst und Rhetorik in erster Linie auf die drei Wirkweisen des Redens ausrichtet.

Von Bedeutung ist hierbei auch die programmatische Bindung von Kunst, die Formulierung eines Ideals, das die bildenden Künste zu vergegenwärtigen haben: das vollkommen Gute und das vollkommen Schöne.¹⁷ Nur bedingt findet sich thematisiert, auf welchem Weg das erfolgen kann. Zwar entwickelt beispielsweise Agucchi so etwas wie eine Stilkunde der Kunst, indem er mittels der Beschreibung stilistischer Eigenheiten verschiedene Gruppen von Malern gemäß ihrer Herkunft klassifiziert. Doch bewegt sich diese Art der Kunstkritik auf der beschreibend-analysierenden Ebene, ohne dass damit der Anspruch abgeleitet würde, Normen des künstlerischen Schaffens zu kreieren.¹⁸

Schmuckformen, Figuren, Tropen, die als Ausdrucksformen von Stil in der Rhetorik unter den Begriff der *elocutio* fallen, finden sich sowohl in den Schriften der Kunstkritiker und -theoretiker wie auch der kunsttheoretisierenden Theologen nur oberflächlich und oftmals ohne konkreten Bezug zu einem Werk der bildenden Kunst besprochen. Die Orte, an denen *elocutio* ausführlich abgehandelt wird, sind dagegen seit der Antike Texte zur Literatur: Rhetoriktraktate und Poetiken.¹⁹ Fragt man nach der Rhetorizität barocker Kunst, dann lassen sich vor dem Hintergrund dieser Schriften aussagekräftigere Ergebnisse erzielen als

¹⁶ Zu dieser Problematik siehe u. a. HECHT 1997, S. 204-215 und S. 324.

¹⁷ Das Konzept der *Idea del bello* wird oftmals als „programmatisches Manifest“ (Montanari) verstanden, das als normative Ästhetik den Schriften Bellori und seiner Zeitgenossen „übergestülpt“ wird. Dass das jedoch der Auseinandersetzung mit Bellori nicht gerecht wird, verdeutlicht MONTANARI 2005, S. 2-4.

¹⁸ Vgl. Agucchis *Trattato della pittura*, das erstmals 1646 von Giovanni Antonio Massani in Rom veröffentlicht worden ist; siehe auch: MAHON 1947, Appendix I, S. 233-275. Auszugsweise abgedruckt in BELLORI 1976, S. 330-331, Vita des Domenichino, Kap. mit der Beschreibung des Gemäldes *Cecilia spregia l'idolatria*.

¹⁹ Zum Verhältnis von Rhetorik und Poetik, gerade auch im Zusammenhang mit Logik, siehe HINZ 1992, S. 20: „Die Rhetorik steht jedoch nicht allein in einem Abgrenzungs- und Komplementärverhältnis zur Logik, sondern auch zur Poetik. Während die Poetik bis zum von uns betrachteten Zeitraum [Das ist bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts.] nicht in den Kreis der akademischen Disziplinen gehörte, erfreute sich die Rhetorik eines jahrtausendealten, enormen akademischen Prestiges, so dass poetologische Probleme normalerweise im Rahmen der Rhetorik abgehandelt wurden. Poetik und Rhetorik werden z.B. immer dann vermischt, wenn in dem Versuch, die logische Struktur poetischer Werke hervorzuheben, der Poetik die rhetorischen Verfahren des Enthymems, des Exempels usw. zugeschrieben werden. So fremd der heutigen Auffassung die Konzeption der Poetik als eines Exercitiums praktischer Philosophie, womöglich für solche, denen diese Philosophie an sich nicht zugänglich wäre, auch scheinen mag, war die Verbindung von „docere“ und „delectare“ doch ihre selbstverständliche Voraussetzung bis zum romantischen Zeitalter.“ Siehe zudem ONG 1965, S. 48-65.

es unter alleiniger Heranziehung der kunsttheoretischen Autoren möglich ist, die die Rhetorik ihren programmatisch ausgerichteten Vorstellungen von Kunst subsumieren, indem sie rhetorische Termini zwar anführen, diese aber nicht immer mit konkreten Anforderungen an den künstlerischen Ausdruck oder die *maniera* eines Künstlers verknüpfen. In der kunsthistorischen Barockforschung wird das kaum bedacht. Man lässt sich nicht auf die Rhetoriken oder Poetiken ein und belässt seine Ausführungen meist nur in Andeutungen. Dass die Rhetorik eine eigene Entwicklungsgeschichte durchläuft, wird häufig ebenfalls nicht mitberücksichtigt. Dabei weist Rhetorik in jeder Epoche eine andere Aktualität auf und ist unter Umständen auch regional geprägt. Möchte man die Rhetorizität von Kunstwerken analysieren und ihre spezifischen Phänomene rhetorisch erfassen und interpretieren, dann gelingt dies vor allem in der Bezugnahme auf eine zeitgenössisch aktuelle Rhetorik oder Poetik.²⁰

Konzeptistische Rhetorik

Gian Lorenzo Bernini schafft seine Kunstwerke in einer Zeit, in der die sogenannte konzeptistische Poetik (*concettismo*) das ultimative „Regelwerk“ moderner Dichtung darstellt. Sie kommt zuerst in Oberitalien im Zuge der Vorbild gebenden Dichtung des Giambattista Marino auf, verbreitet sich dann aber rasch in ganz Europa.²¹ Ihr theoretisches Fundament ist in der Poetik des Emanuele Tesauro begründet, die vor allem in dessen *Cannocchiale aristotelico* tradiert ist.²² Auch römische Autoren verfassen

²⁰ Kunsthistoriker gelangen meist nicht über die Feststellung hinaus, dass die barocke Kunst rhetorisch sei. Siehe zu diesem Problem auch HUNDEMER 1997, S. 15-20 und S. 57-58, S. 23 und S. 86, Verweis auf Nils Büttner, der erstmals eine rhetorische Bildanalyse vornimmt und diese auch entsprechend definiert, BÜTTNER 1989, S. 61. HUNDEMER 1997, S. 57-89, gibt einen profunden Überblick über die kunsthistorische Barockforschung zum Thema Kunst und Rhetorik; PLETT 2000, S. 13 und 14. LADEMANN 1998 und PREIMESBERGER 1989, 1984, 1983 thematisieren den Bezug von italienischer Kunst zur Rhetorik des Konzeptismus; während Preimesberger dies erstmals andenk, führt Lademann anhand von Deckengemälden des frühen 17. Jahrhunderts zumindest ansatzweise eine Interpretation vor dem Hintergrund der Metaphernkonzeption Emanuele Tesauros durch.

²¹ Siehe BARNER 1970, S. 44: „Es handelt sich um eine zunächst höfisch [...] bestimmte gemeineuropäische Rhetorik-Mode, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts von Spanien (Gracian) und von Italien her (Peregrini, Pallavicino, Tesauro) auch in Deutschland einzudringen beginnt. [...] Als Vermittler fungieren vor allem die Jesuiten [...]“. Siehe auch KAPP 1994, S. 185. Die Schriften Peregrinis, aber auch des Spaniers Balthasar Gracian, waren Tesauro wohl bekannt; siehe dazu HINZ 1992, S. 435, Anm. 179; BAUER, H. 1992, S. 183-216.

²² Der *Cannocchiale aristotelico* ist erstmals 1654 erschienen; 1677 hat Tesauro diese Fassung selbst nochmals überarbeitet und aktualisiert. Buck nutzt die Ausgabe von 1670, auf die auch hier rekurriert wird. Im *Cannocchiale aristotelico*, S. 3, gibt Tesauro selbst an, dass er bereits einen Traktat hierzu auf Latein verfasst habe. Siehe als Vorläufer-Traktat zum *Cannocchiale aristotelico* die Schrift *Idea delle perfette Imprese*, die 1975 von Maria Doglio herausgegeben worden ist. Zu deren Entstehung in den 1620er Jahren siehe TESAURO/DOGLIO 1975, S. 6. Dazu auch CONTE 1972, S. 60; Ezio Raimondi: Una data da interpretare (a proposito del *Cannocchiale aristotelico*), in: RAIMONDI 1961, S. 51-75. Tesauro hat bereits in den 20er Jahren begonnen, die Inhalte zu verschriftlichen, die in seinem *Cannocchiale aristotelico* dann

Traktate, die der konzeptistischen Rhetorik zuzuordnen sind. Dabei handelt es sich insbesondere um die Jesuiten Matteo Peregrini, der lange Zeit im Dienst der Familie Barberini stand,²³ und Sforza Pallavicino, der sich als Freund von Fabio Chigi, dem späteren Papst Alexander VII., unmittelbar im Umfeld Berninis aufhält.²⁴ Die genannten Autoren divergieren in einigen Punkten. Allerdings dürfte der *concettismo*, wie er seinen theoretischen Ausdruck in Tesauros Schrift findet, die Theorie schlechthin zu Rhetorik und künstlerischem Ausdruck gewesen sein.²⁵ Emanuele Tesauro fasst längst bekanntes Gedankengut, das in der Literatur Giambattista Marinos zum Vorschein kommt, theoretisch zusammen.²⁶ Dabei geht Tesauro allerdings über den Bereich der Dichtung hinaus: Sein Traktat thematisiert rhetorische Zusammenhänge, die für alle Künste gleichermaßen gelten sollen, das heißt speziell auch für die bildenden Künste.²⁷ Zentral ist hierbei der Begriff des „*concetto*“, dem die Rhetorik ihre spätere Bezeichnung „*concettismo*“ zu verdanken hat.²⁸ Wird der Begriff „*concetto*“ im Kontext der Impresstheorie Giovios und seiner Nachfolger als Sachverhalt verstanden, der sich als thematische Vorlage einer Imprese eignet und dann erfüllt ist, wenn er die fünf Bedingungen an die *inventio* erfüllt, findet sich der *concetto* im Kontext konzeptistischer Rhetorik oder Poetik nicht nur als Inhaltsseite eines Begriffs, einer Vorstellung oder eines

zentral sind, und bearbeitete diese damit lange bevor Peregrinis, Gracians oder Pallavicinos Werke entstanden sind.

²³ *Delle acutezze* (1639); *Fonti dell'ingegno ridotti ad arte* (1650), Auszüge in: RAIMONDI 1960. Zu Peregrini siehe auch HINZ 1992 und LANGE 1968, zu diesem die Kritik von HINZ 1992, S. 387, Anm. 1.

²⁴ *Del bene* (1644); *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo* (1646); *Trattato dello stile e del dialogo* (1662), Auszüge in: RAIMONDI 1960. Zu Bernini und Pallavicino siehe vor allem die Schriften Tomaso Montanaris und DELBEKE 2002.

²⁵ Gegenstimmen bündeln sich nicht zu einer schlüssigen, eigenständigen Theorie, sondern formulieren lediglich Modifikationen zur Poetik Tesauros. In Rom, und damit auch im unmittelbaren Umfeld Berninis, wird gerade auch durch Matteo Peregrini und Sforza Pallavicino eine gemäßigte Variante des *concettismo* propagiert, siehe dazu CROCE, F. 1956 und 1959. - Hier wird deutlich: Es gibt nicht eine! Rhetorik, schon gar nicht eine, die über die Jahrhunderte hinweg seit der Antike immer gleich „auftritt“; vielmehr zeigt sie sich in jeder Epoche anders und auch innerhalb derselben nicht einheitlich; bestes Beispiel dafür bietet Castigliones *Cortegiano*, in dem sich mehrere Rhetorikmodelle gegenübergestellt finden, ohne dass unbedingt für ein Modell Partei ergriffen würde. Dazu siehe HINZ 1992. PETRONIO 1993, S. 63, sieht den Konzeptismus als „kulturelles und lebensweltliches Phänomen“ und nicht nur als dichterische Strömung.

²⁶ Zu Marinos Dichtungskonzept siehe seinen Brief aus Paris an Claudio Achellini vom Januar 1620, in: *Lettere*, hg. von Marziano Guglielminetti, Turin 1966. Vgl. auch Alessandro Tassonis Vorstellungen von Dichtung; dazu KAPP 1994, S. 182 f.; PETRONIO 1993, S. 64-67 und S. 70-71.

²⁷ Tesauro trennt nicht zwischen symbolischer Sprache der Dichtung und jener der bildenden Künste; dazu siehe PROCTOR 1971.

²⁸ Der Begriff „*concettismo*“ wird vor allem im 18. Jahrhundert geprägt, um pejorativ die Rhetorik des Seicento zu etikettieren. Vereinzelt wird schon im 17. Jahrhundert der Begriff in diesem Sinne verwendet, siehe z. B. Daniello Bartoli: *Dell'uomo di lettere difeso ed emendato* (1645), in: RAIMONDI 1960, S. 323-361; dazu HINZ 1992, S. 440 und 441, Anm. 204.

Bildes definiert, sondern auch als deren Ausdrucksseite. Darin unterscheiden sich die beiden *conchetto*-Begriffe wesentlich voneinander.²⁹

Argutia

Ein allen Autoren konzeptistischer Rhetorik gemeinsamer Bezugspunkt besteht in der Thematisierung von *argutia*, dem intellektuellen Vermögen zum scharfsinnigen, ingeniösen Ausdruck, und der *acutezza*, der Redefigur, wodurch sich dieses Vermögen artikuliert, sowie in der Thematisierung von *metafora*, die auf das engste mit diesen beiden Größen verbunden ist.³⁰ *Argutia* ist fest eingewoben in die diversen Rhetorikgerüste der genannten Autoren. Hinsichtlich der Zuordnung des *argutia*-Vermögens bestehen allerdings Unterschiede zwischen den einzelnen Autoren, die sich auf die Einschätzung und Bewertung desselben sowie der *acutezza* auswirken. Während Pallavicino die *argutia* den *sententiae* zuordnet und generell wie folgt definiert:

„Argutiam observationem mirabilem brevi sententia comprehensam
nuncupavius.“³¹

verbindet sich *argutia* nach Peregrini mit den *facetiae*, der Witztheorie.³² Das hat zur Folge, dass *argutia* und die Verwendung von *acutezza* von Peregrini im Zusammenhang mit ernster oder gar religiöser Thematik abgelehnt werden. Dagegen entwickeln Pallavicino und Tesauro eine andere Sicht. Mittels *argutia* soll die Bewunderung des Rezipienten erlangt werden. Hierzu muss sie neuartig sein, wobei sich die Neuartigkeit als kalkulierter Verstoß gegen die Erwartungshaltung des Rezipienten bemisst. Pallavicinos Definition von *argutia* unterscheidet sich hinsichtlich jener, die beispielsweise Peregrini vornimmt, darin, dass sie nicht frei erfunden werden muss, sondern sich auf bereits

²⁹ Zum Begriff des „*conchetto*“ im Zusammenhang mit konzeptistischen Rhetoriken siehe KAPP 1994, S. 183; zum *conchetto*-Begriff im Kontext der Impresentheorien des Cinquecento siehe SULZER 1992, S. 122-124.

³⁰ Bei PEREGRINI 1639, S. 114, wird *acutezza* im *Savio al Corte* auch noch anders, als logisches Unterscheidungsvermögen, verwendet; das ist hier nicht weiter relevant, da diese Verwendung einmalig bleibt. Siehe HINZ 1992, S. 430-432 zur Problematik dieser Begriffe. Siehe auch ebd., S. 387, Anm. 1, Kritik an LANGE 1968, der den Unterschieden, die sich hinter den Begriffen „*argutia*“ und „*acutezza*“ in ihrer Verwendung durch die einzelnen Autoren verbergen, nicht gerecht wird und die Differenzen nicht bedenkt, die sich z. B. zwischen Peregrinis *acutezza* und Tesauros *argutia* ergeben. Zur Absetzung des „*argutia*“-Begriffs gegenüber Ciceros Begriff des „*acumen*“ (*De Oratore* II/147) siehe HINZ 1992, S. 184. Zum Phänomen der *argutia* siehe auch KAPP 1994, S. 181 ff.

³¹ Sforza Pallavicino: *Trattato dello stile e del dialogo* (1662); Zitat stammt aus HINZ 1992, S. 442, Am. 205, nach lat. Ausgabe von 1678, S. 147; zur Einordnung der *argutia* in die *sententiae* siehe ebd., S. 107.

³² Siehe HINZ 1992, S. 441-442, und ebd., Anm. 205.

schriftlich fixiertes oder mündlich tradiertes Material stützen kann, wie zum Beispiel auf Sprichwörter. Das ist auch bei Tesauro der Fall.³³

Argutia, bei Tesauro auch „*argutezza*“ genannt, hat ihren Ort im Ingenium, das zuständig ist für die Auffindung von Argumenten einer Rede. Diese wiederum finden sich in den sogenannten *topoi* (Örter) gespeichert.³⁴ Obgleich diverse Autoren versuchen, *topoi*-Kataloge zu erstellen, um das Finden von Argumenten zu systematisieren, und damit suggerieren, dass auf *topoi* zurückgegriffen werden könne wie auf einen längst aufgestockten Fundus, der seit der Antike besteht, so ist doch davon auszugehen, dass *topoi* nicht schon an sich eine Bedeutung aufweisen, sondern vielmehr diese erst aus dem Kontext erfahren, zu dem sie herangezogen werden. *Topoi* sind somit auch in ihrem jeweiligen sozialen, historischen und kulturellen Kontext interpretationsbedürftig.³⁵

Innerhalb des Rhetorikgerüsts Tesauros ist das Vermögen der *perspicacia* (Klarheit) dasjenige, das mit den *topoi* verknüpft ist. *Perspicacia* ist neben *versabilità* (Vielseitigkeit) eines von zwei Vermögen, die zusammen das Verstandesvermögen *ingegno* bilden.³⁶ *Perspicacia* erlaubt dem menschlichen Verstand, die Dinge zu durchschauen. Als Vermögen ist *perspicacia* analytisch ausgerichtet und ermöglicht das Herausfinden dessen, was zu einem gegebenen *topos* gesagt werden kann. Es sieht zudem das vorsichtige Herausstellen von Distinktionen vor, dort, wo man auf den ersten Blick allein Ähnlichkeiten sehen würde.³⁷ Die Intelligenz bemisst sich letztlich am Vermögen der *perspicacia*. Das zweite Vermögen des *ingegno*, die *versabilità*, befähigt eigentlich erst zum ingenüösen, arguten Ausdruck. Dank der *versabilità* können Ideen von ihrem originären Platz losgelöst, mit anderen zusammengesetzt, vergrößert oder verkleinert werden. Mit ihr gelangt ein spielerisches Moment zum Vermögen der *perspicacia* hinzu.

³³ Zu Tesauro HINZ 1992, S. 428-429, Anm. 160.

³⁴ Zu den *topoi* als *sedes argumentorum* siehe u. a. Marcus Tullius Cicero: *Topica* II 7; Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae* V 10, 20; dazu CURTIUS 1996, S. 299 f.; HINZ 1992, S. 434; HUNDEMER 1997, S. 139-140. Die Lehre von den *topoi* gehört eigentlich in den Bereich der Dialektik; Berührungspunkte zwischen Dialektik und Rhetorik bestehen lediglich im Bereich der *inventio*, wobei das mit den Schlussverfahren zur Beweisführung in einer Rede zusammenhängt.

³⁵ Dazu siehe HINZ 1992, S. 15-22/17: „Wenn aber der Topos seine Bedeutung erst aus dem Kontext empfängt, bildet die Topik als überliefertes Aggregat kein System verlässlicher und stets rekurrierbarer sozialer Gewissheiten.“ Das entspricht dem „*topos*“-Begriff in der Definition Lothar Bornscheuers und Walter J. Ongs und ist in Absetzung zum „*topos*“-Begriff von Ernst Robert Curtius zu sehen, der die Topik im überlieferten Lehrgebäude der Rhetorik als eine Art Thesaurus begreift, CURTIUS 1996, S. 89. Zur rhetorischen Topik und den *acutezza*-Theorien des Seicento siehe auch CONTE 1972, S. 191; SCHMIDT-BIGGEMANN 1993, S. 299; HUNDEMER 1997, S. 122-124, zur Topik als grundlegendes Universalsystem in Humanismus und Barock.

³⁶ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 82 f.

³⁷ Vgl. GILMAN 1978, S. 75 ff.

Tesauro führt das Bild des Jongleurs an, um den Sinn der *versabilità* zu vergegenwärtigen. Das Charakteristikum der *versabilità* scheint dem der *perspicacia* strukturell ähnlich zu sein. Beide wirken verknüpfend, ordnend und kennzeichnen zusammen betrachtet das Vermögen des *ingegno* als eine Verknüpfungs- und Ordnungs- beziehungsweise Sortierleistung. Damit verweisen sie nicht nur auf die rhetorisch definierte *inventio*, sondern zugleich auch auf die *dispositio*, deren Vermögen das *iudicium* (Urteilkraft oder Fähigkeit zu urteilen) ist.³⁸ *Inventio* und *dispositio* sind im *ingegno* eng miteinander verquickt und somit auch nicht eindeutig den Vermögen *perspicacia* und *versabilità* des *ingegno* zuordenbar. Beide Teile werden rein mental aufgefasst: *Inventio* und *dispositio* sind im menschlichen Geist zu verorten. Ihren Ausdruck finden sie in verbaler oder visueller Sprache. Durch diesen Ausdruck definiert sich die *elocutio*. *Elocutio* macht letztlich nur sichtbar oder wahrnehmbar, was im Geist mittels *inventio* und *dispositio* erdacht und geschaffen wurde. *Elocutio* begreift all das unter sich, was eine artikulierte Rede betrifft: Dazu zählen die vier Stilqualitäten beziehungsweise Redetugenden: Sprachrichtigkeit (*latinitas*), Klarheit (*perspicuitas*),³⁹ Schmuck (*ornatus*) und Angemessenheit (*aptum*) sowie die drei Stilgattungen. Doch auch die *officia oratoris* des Redners: *docere*, *delectare*, *movere* sind hier von Bedeutung. Sie sind bestimmt durch das Ziel und den Zweck der Rede und durch den Kontext, in dem diese erfolgt, und hängen somit sehr eng mit den Anforderungen zusammen, die an die Stilqualitäten und Gattungen gestellt werden.

Tesauro und Peregrini stellen dem Ingenium (*ingegno*) einen Gegenbegriff gegenüber, der den Intellekt als Vermögen der Wahrheit bezeichnet. Bei Peregrini lautet der entsprechende Begriff *intelletto*, bei Tesauro *prudenza*.⁴⁰ Mit der Unterscheidung bezwecken beide dasselbe: Wahrheit als Gegenstand von *prudenza* beziehungsweise *intelletto* wird strikt vom *ingegno* losgelöst, in dessen Gegenstandsbereich allein die Erscheinungen fallen. Hier wird innerhalb des Bereichs des menschlichen Geistes eine Trennung in zwei verschiedene Verstandesvermögen vorgenommen. Eine solche Spaltung von Intellekt (*intelletto*; *prudenza*) und Verstand (*ingegno*) ist neuartig und stellt das

³⁸ *Versabilità* scheint erlernbar und entwicklungsfähig zu sein; im *Cannocchiale aristotelico* stellt Tesauro Übungen zu dieser vor, TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 107. Hinsichtlich der Zuordnung von *inventio*, *dispositio* und *elocutio* zu Dialektik und Rhetorik, aber auch zur Logik (z. B. des Thomas v. Aquin) bestehen einige Differenzen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann. Siehe HINZ 1992, S. 434; BARNER 1970, S. 337; HUNDEMER 1997, S. 137.

³⁹ *Perspicuitas* ist nicht zu verwechseln mit Tesauros *perspicacia*-Begriff, denn *perspicuitas* als Stilqualität sowie die anderen Elemente der *elocutio* sind nur ausgerichtet auf einen Rezipienten verständlich, das heißt als kommunikative Größe. *Perspicacia* dagegen ist als eine rein intelligible Kategorie aufzufassen.

⁴⁰ Wörtlich lassen sich *intelletto* mit „Intellekt“ und *prudenza* mit „Klugheit“ übersetzen.

Problem Wahrheit und deren Erkenntnis auf neue, verschärfte Weise.⁴¹ Im Hinblick auf Kunst und Vermittlungsleistung von Kunst ist das nicht gerade unerheblich. Über die *elocutio* wird somit im oben umrissenen Kontext nicht Wahrheit vermittelt.

Dieser Tatsache korreliert die Definition von *acutezza* als Stilmittel des *ornatus*, als Redefigur. Obgleich die *acutezza* von Peregrini negativ bewertet wird, gibt er eine sehr klare Definition von *actuezza*, die als repräsentativ für die Auffassung der Theoretiker des *concettismo* angeführt werden kann:

„L’acutezza non si regge dalla qualità della materia o dell’oggetto significato, ma da quella del artificio e forma del favellare.“⁴²

Acutezza wird als Abkömmling des Artifiziiellen und der Form des Redens explizit in den Bereich der rhetorischen Figuren und Tropen verwiesen. Die Definition besagt darüber hinaus noch weit mehr: Einen Bezug zur Sache, über die gesprochen wird, stellt sich über *acutezza* nicht her. In einer argut ausgerichteten Kunst erweist sich die Akzentuierung der Kunstform bedeutender als das Vorstellen eines bestimmten zu vermittelnden Gehalts. Mit der *acutezza* wird vielmehr eine Größe benannt, die es erlaubt, unabhängig von einer sachlichen Grundlage rhetorische Virtuosität zu entfalten.⁴³ Wahrheitsbezüge sind hier nicht von Relevanz.

In der Wertschätzung und Betonung der kunstvollen Form und Gestaltung des Redens kommt die Auffassung von der *acutezza* dem Kern sogenannter *ars elocutionis*-Theorien des Quattro- und Cinquecento nahe.⁴⁴ Auch hier zielt die Auffassung auf eine weitgehend autonom definierte Kunst, die frei ist von moralphilosophischen und ethischen Implikationen und auf die Steuerung psychagogischer Auswirkungen verzichtet. Ebenso gilt es, die werkimmanenten Voraussetzungen des kunstvollen Ausdrucks zu erfüllen,

⁴¹ In der traditionellen Dialektik sowie in der Rhetorik bilden *ingenium* und *iudicium* die eigentlichen Gegenbegriffe. TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 82: „Non piccola differenza dunque passa fra la *Prudenza* & l’*Ingegno*. Peroche l’*Ingegno* è più perspicace; la *Prudenza* è più sensata: quello è più veloce; questa è più salda: quello considera le apparenze; questa la verità [...]“; PEREGRINI 1639, S. 122: „L’oggetto del plausibile a nostro proposto non s’appartiene all’intelletto, che solo cerca la verità e scienza delle cose, ma si bene all’ingegno, il quale [...] ha per oggetto non tanto il vero quanto il bello.“ Bei Peregrini wird das Objekt des *ingegno* spezifiziert. Er hat das Schöne zum Objekt; vgl. dazu HINZ 1992, S. 434 f.

⁴² PEREGRINI 1639, S. 114. Siehe dazu HINZ 1992, S. 440 f.

⁴³ Hierin sieht man wohl die Gefahr, in die die Vertreter des *concettismo* geraten konnten. Ihr Stil war angereichert mit Zitaten und kompliziert komplexen Wendungen. Zu dieser Debatte siehe insbesondere CROCE, F. 1959 und 1956 und HINZ 1992, S. 440, 441, Anm. 204.

⁴⁴ Vgl. HINZ 1992, S. 180 ff., der auf Trapezunts lateinische Übersetzung (1433/1434, publiziert: 1472) der Rhetorik des Hermogenes von Tarsos verweist. Trapezunts *ars elocutionis* übte im 16. Jahrhundert einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf Humanisten und Traktatisten aus.

wodurch bedingt ist, dass innerhalb der *elocutio* dem *ornatus* eine hohe Bedeutung beigemessen wird: Erst mit den Figuren und Tropen, worin Letzterer sich unterteilt, kann ein kunstvoller Ausdruck geschaffen werden.⁴⁵ Das hat zur Folge, dass Kunst rein als Kunst oder um der Kunst willen wertgeschätzt wird: Der Aufbau, die Komposition, die Gestaltung eines Kunstwerkes stehen über dem, was es inhaltlich vermittelt.⁴⁶ Positiv gewendet ist die *argutia* das Mittel des Künstlers, um seine Kunst von der Kunst anderer abzusetzen und die eigene Kunstfertigkeit vorzuführen. Mit der *argutia* gelingt es dem Künstler, auf sein Ingenium zu verweisen.⁴⁷

Die konzeptistische Metapher

Konkret erfolgt dies über die Verwendung der Metapher.⁴⁸ Die Metapher (*metafora*) erfährt innerhalb der Poetik der *concettisti* eine komplexe Definition und ist nicht einfach mit der herkömmlichen Auffassung von Metapher als Tropus im Sinne Quintilians begreifbar. Metapher ist das omnipräsente Prinzip jeder arguten Kunst, sowohl der visuellen als auch der verbalen. Mit „Metapher“ kann die einfache Wortmetapher gemeint sein oder die Allegorie, verstanden als erweiterte einfache Metapher oder als metaphorische Proposition. In ihrer komplexesten Ausformulierung basiert die konzeptistische Metapher auf einer logischen Argumentationsstruktur wie sie erstmals von Aristoteles entwickelt worden ist. Es handelt sich dabei in der Regel um einen verkürzten

⁴⁵ Die Zergliederung der Tropen und Figuren im Rahmen des *ornatus* wird in fast jeder Rhetoriklehrschrift anders dargestellt; sie ist folglich nicht einheitlich zu erfassen, sondern muss je nach Kontext neu definiert werden. Hinsichtlich Peregrini siehe HINZ 1992, S. 436: „Erst von dem Zeitpunkt an, an dem die Rhetorik abgelöst von der „sapientia“ sich als autonome Kunstlehre der „elocutio“ und des „ornatus“ etabliert hat, und eben diese Entwicklung haben wir von Castiglione bis Peregrini verfolgen können, ist eine „acutezza“-Lehre als Autoepideixis des agierenden Ingeniums möglich.“

⁴⁶ Abschließende Ausführungen dazu im Schlusskapitel sowie im letzten Drittel des Kapitels zur Kapelle Cornaro. Exemplarisch lassen sich für die bildende Kunst die Werke der Manieristen anführen; vgl. vor allem Giambolognas Skulpturen und Kleinbronzen.

⁴⁷ Die Frage, ob die Verbindungen, die die *acutezza* herstellt, einen wissenschaftlichen, erkenntnistheoretischen Status haben oder nicht, ist in der Sekundärliteratur umstritten. Letztlich geht es dabei um das Problem, ob *acutezze* in der Natur gefunden, oder ob sie vom Ingenium erfunden werden. Diese Frage muss hier nicht entschieden werden. Siehe dazu HINZ 1992, S. 433, Anm. 175. Widersprüchliche Meinungen diesbezüglich vertreten J. A. Mazzeo: *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, in: *Journal of the History of Ideas*, 14 (1953), S. 221-234, und ders.: *A Seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry*, in: *Romantic Review*, 42 (1951), S. 245-255, und DONATO 1963.

⁴⁸ HINZ 1992, S. 436-437, bezüglich Peregrini; das gilt allerdings auch für Tesaurio: „Die eigentlich paradigmatische Funktion für die „acutezza“ aber übt erst die Metapher aus, denn sie verweist notwendig auf ein Ingenium zurück, das sie gebildet hat [...]. Die Metapher lässt das Ingenium des Autors folglich dadurch erscheinen, dass jeder Hörer (oder Leser) automatisch den Abstand zwischen der wörtlichen und der übertragenen Bedeutung einer Äußerung ausmisst.“ Siehe dazu die entsprechende Stelle bei PEREGRINI 1639: „Il legamento artificioso delle parole con le cose accade ogni volta che la voce o la locuzione sia giudiciosamente trasportata dal suo natio significato ad un alieno. In questo caso vengono tacitamente ancora legate cose con cose; perché la cosa nuovamente significata viene tacitamente a legarsi con quella che nativamente suole significarsi.“ Ob die *metafora* ein Instrument der *acutezza* oder mit dieser identisch ist, bleibt bis zu einem gewissen Grad sowohl in den Äußerungen Tesaurios als auch Peregrinis unklar. HINZ 1992, S. 437, Anm. 191; CONTE 1972, S. 57, S. 91 ff.

Syllogismus oder um ein Enthymem, das wesentlich auf einer ungültigen Schlussfolgerung beruht.⁴⁹ Die Metapher ist das Produkt einer täuschenden Argumentation. Eine vom logischen Standpunkt aus gesehen ungültige Schlussfolgerung kommt zustande, indem zwei Objekte zusammengeführt werden, die in der Natur nicht derart kombiniert auftreten.⁵⁰ Die Argumentation täuscht und sieht dabei auf den ersten Blick häufig perfekt aus, derart wie ein „perfektes“ Gemälde wirklichkeitsgetreu aussehen kann, wenn die Mittel der Perspektive gelungen eingesetzt sind.⁵¹ Jede scharfsinnige und ingeniose Äußerung (*acutezza*) gründet auf einer solchen Metapher.

Tesauro weiß diese Täuschung zu rechtfertigen: Argute Lügen werden als soziales Spiel begriffen, als eine Form des Theaters und als eine Form der Nachahmung, die als „Kopie“ der echten Falschheit und Täuschung aufgefasst werden kann.⁵² Der Zweck solcher Lügen: Über sie lernt man leicht.⁵³ Das Falsche wird imitiert, um das Wahre freizulegen. Tesauro spricht in diesem Zusammenhang von einer *cavillazione urbana* beziehungsweise einer geistreichen Sophistik:

„[...] senza dolo malo, scherzevolmente imita la verità, ma non l’opprime: & imita la falsità in guisa, che il vero vi traspaia come per un velo: accioche da quel che si dice, velocemente tu intendi quel che si tace: & in quell’imparamento veloce (come dimostrammo) è posta la vera essenza della Metafora.“⁵⁴

⁴⁹ HUNDEMER 1997, Kap. IV.2.A und C, S. 206-210 und S. 219-220; siehe auch S. 47-50 und S. 140 zu Aristoteles und der konzeptistischen Metapher. Generell zu diesem Thema GRASSI 1992, Kap. III: Die Metapher: Theorie und Erfahrung, S. 49-74.

⁵⁰ Vgl. PROCTOR 1971, Kap. 1.

⁵¹ PROCTOR, Kap. 2. Der Perspektive kommt damit für Tesauro innerhalb der Malerei eine ebenso bedeutende Position zu wie der Metapher. Ich gehe darauf allerdings in meiner Arbeit nur bedingt ein. Das wäre im Zusammenhang mit Fragen der Nachahmung oder *mimesis*-Vorstellung Tesauros relevant, die im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht behandelt werden können, da sie eine eigene Studie erfordern würden. Siehe dazu auch das Kapitel zur Kapelle Cornaro.

⁵² PROCTOR 1971, Kap. 5.

⁵³ Vgl. HINZ 1992, S. 437, zum Unterschied zwischen der Auffassung von Metapher bei Aristoteles und den *concettisti*, insbesondere Peregrinis: „Aristoteles zufolge war für die Erfindung von Metaphern dichterische Begabung erforderlich, zugleich aber ermöglichte sie dem Rezipienten ein schnelles und müheloses Lernen, sofern jede Metapher auf eine Korrespondenz zwischen den verbundenen Bedeutungen hinwies. Bei Peregrini nun lernt der Leser oder Hörer einer Metapher zwar auch noch etwas, aber nichts mehr über die Dinge, die dort in Verbindung gebracht werden, sondern nur noch über die Größe des Ingeniums, das sie künstlich und willkürlich in Verbindung gebracht hat.“ Siehe dazu ARISTOTELES 1995, 1411b und 1412a, S. 192-194.

⁵⁴ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 494. Der Unterschied zwischen urbaner Sophistik und dialektischer Sophistik besteht darin, dass Letztere unter dem Anschein des Wahren das Falsche lehrt; PROCTOR 1971, S. 9. Zur *Cavillazione dialettica* siehe TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 495: „vuol che tu intendi le sue proposte com’elle suonano. Et come quelle sotto l’image di false t’insegna il vero: questa sotto apparenza di vero, sfrontatamente t’insegna il falso.“ Tesauros *mimesis*-Begriff wäre hier relevant, um die Rechtfertigung von Täuschung und Trickserie in der Kunst zu erklären; dazu besteht noch keine dezidierte Studie. Das Problem kann im Rahmen dieser Arbeit nicht adäquat behandelt oder gelöst werden.

Tesauro nutzt die Terminologie formaler Logik, um ästhetische Phänomene zu beschreiben. Für Tesauro ist die Metapher die Nachahmung einer Lüge, die im Sinne einer ungültigen Schlussfolgerung verstanden werden muss.⁵⁵ Diese nennt er in Anlehnung an den logisch korrekten Syllogismus „Paralogismus“ (*paralogismo*). Das Thema, das sich über die Metapher eröffnet, wird als *concetto* bezeichnet. Es handelt sich dabei *per se* nicht um den Literalsinn des Entäußerten, sondern um ein Thema beziehungsweise um einen Themengegenstand im übertragenen Sinne.

Bernini und die konzeptistische Rhetorik

Der *concettismo* als eine auf den arguten Ausdruck hin angelegte Rhetorik ist Bernini nicht fremd. Gian Lorenzo Bernini besticht nicht allein als Bildhauer und Architekt, sondern agiert auch erfolgreich als Autor von Komödien. Dabei handelt es sich weniger um gelehrte, an antiken Vorbildern orientierte Dichtungen, sondern vorwiegend um Stücke, die insbesondere vom Einsatz raffiniert durchdachter Bühneneffekte leben. Doch ihr Publikum fanden auch sie ausschließlich in elitären Kreisen weltlicher und kirchlicher Macht.⁵⁶ Um diese Stücke konzipieren zu können, bedurfte es nicht nur ausreichender Ingenieurkenntnisse zur Erzeugung der maschinellen „Wunder“,⁵⁷ sondern auch tiefer gehender Kenntnisse um die Möglichkeiten literarischer Konzeptionen.⁵⁸ Dass Bernini über solche verfügt hat, darauf verweisen nicht nur seine Werke selbst. Auch ein Inventar von Büchern, das im Testament von Luigi Bernini, Bruder und engstem Mitarbeiter des Gian Lorenzo Bernini, aufgefunden worden ist, scheint dies zu bestätigen. Es gibt zumindest einen Ausschnitt dessen wieder, womit sich der Künstler auseinandergesetzt

⁵⁵ Vgl. PROCTOR 1971, S. 10, S. 13.

⁵⁶ Zu Berninis Theaterstil siehe CIAVOLELLA 1992, S. 12-13 und S. 26-29; zur Abgrenzung von der damals beliebten *Commedia dell'arte* siehe ebd., S. 14-17. Giulio Rospigliosi, der spätere Papst Clemens IX., verfasste zahlreiche Schauspiele, die zwar prinzipiell geistlich ausgerichtet waren, jedoch auch den Einsatz von Einschüben aus der *Commedia dell'arte* nicht scheuten. Während die Stücke Rospigliosis ihren Aufführungsort im Theater der Barberini hatten, wurden Berninis Stücke wohl vor allem in seinem eigenen Haus gespielt; vgl. BERNINI, D. 1713/1999, S. 155 f. Zu Giulio Rospigliosis Theaterarbeit siehe KAPP 1985. Papst Urban VIII. war bereits als Kardinal für seine Gedichte bekannt, die er in einer Sammlung, den *Poemata*, veröffentlichte. Ihr Betätigungsfeld als Dichter fanden sowohl Urban VIII. als auch Alexander VII. in den Akademie-Zirkeln, denen sie angehörten. In diesem Kontext stellte das Verfassen von Gedichten eine Art Gesellschaftsspiel dar, bei dem man in Wettbewerb zu den anderen Akademiemitgliedern trat. Vgl. dazu u. a. die Erörterungen bei KAPP 1985 und KAPP 1994, S. 202-210; zur *Commedia dell'arte* siehe ebd., S. 196-202. Zu Urban VIII. siehe SCHÜTZE 2007.

⁵⁷ In der Literaturgeschichte wird diese Art der Theateraufführung mit dem Begriff „Maschinentheater“ umschrieben. Vgl. KAPP 1994, S. 203.

⁵⁸ Angeblich hat Bernini mindestens zwanzig Komödien verfasst; publiziert und allgemein zugänglich ist jedoch lediglich eine: *L'Impresario* bzw. *Fontana di Trevi* von ca. 1644, die erstmals von Cesare D'Onofrio 1963 herausgegeben worden ist. Zur Komödie Berninis siehe auch CIAVOLELLA 1992, S. 7, zu weiterer Literatur siehe ebd., Anm. 1, S. 29-30.

haben könnte.⁵⁹ Neben einschlägigen Werken zum sogenannten Maschinentheater, finden sich dort auch Traktate zur Perspektive⁶⁰ und Mathematik⁶¹ aufgelistet sowie zur Philosophie,⁶² Poetik, Rhetorik und bildenden Kunst; auch die bedeutendsten Literaten und Poeten Italiens fehlen nicht.⁶³ Chantelou überliefert zudem, dass Bernini die *Imitatio Christi* von Thomas a Kempis und die Werke des François de Sales sehr schätzte.⁶⁴ Ebenfalls nach Chantelous Bezeugen zitiert Bernini ganze Passagen aus Vasari und urteilt ganz im Sinne Belloris, dessen Rede von 1664 in der Accademia di San Luca Bernini sicherlich bekannt gewesen ist.⁶⁵ Mit Bernini tritt uns kein unbedarft schaffendes Naturgenie entgegen, das keines theoretischen Hintergrundwissens bedarf, sondern vielmehr ein Künstler, dessen eingangs zitierte Aussage zum rhetorischen Vorgehen bei der Schaffung seiner Werke nicht rein rhetorisch gemeint sein dürfte. Er ist ein Künstler, der durchaus ermessen kann, wie die Kunst seiner Zeit beschaffen zu sein hat, wenn sie überzeugen und als qualitativ hochwertig gelten soll.⁶⁶ Der Künstler dürfte nicht nur als rein ausführender Architekt und Bildhauer im Dienst der römisch-katholischen Kirche gegolten haben, sondern vielmehr als Konversationspartner, der versiert die Themen, die an ihn herangetragen wurden, in seinem Werk umsetzen konnte.

Wenn im Folgenden eine Auswahl von Kunstwerken Berninis dezidiert unter dem Aspekt konzeptistischer Poetik analysiert wird, dann gibt es bezüglich der Vorgehensweise kein Vorbild.⁶⁷ Der Frage, ob und inwiefern sich der *concettismo* in Berninis Werken

⁵⁹ Die Liste wurde 2000 von Sarah McPhee im Burlington Magazine veröffentlicht. McPhee nimmt an, dass ein Grossteil der Bücher aus dem Nachlass des Gian Lorenzo Bernini stammen dürfte, der erst ein Jahr vor dem Ableben seines Bruders gestorben war.

⁶⁰ Palladio, Serlio, Vignola.

⁶¹ Euclid, Galileo Galilei.

⁶² Ficinos *Symposion*-Kommentar; Ludovico Dolces Aristoteles-Kommentar; Werke des Aristoteles.

⁶³ Pietro Accolti; Cesare Ripa; Scipione Herrico: *L'Occhiale appanato, dialogo nel quale si difende l'Adone del Cavalier Giovan Battista Marino, contra l'Occhiale del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*; Remigio Fiorentino: *Orationi militari*; Vitruv; Lomazzo: *Trattato della Pittura*; Dante, Boccaccio, Petrarca, Ariost, Francesco Sansovino, Alessandro Tassoni, zahlreiche Werke Giambattista Marinos; mehrere Hofmannstraktate, u. a. Benedetto Castigliones *Cortegiano*.

⁶⁴ CHANTELOU 2001, S. 134, Eintrag vom 23. August 1665.

⁶⁵ Vgl. CHANTELOU 2001, S. 227, Eintrag vom 6. Oktober 1665. Bei den Überlieferungen Chantelous ist eine gewisse Vorsicht angebracht, wenn es um Äußerungen geht, die Bernini im Sinne Bellorischer Theoreme getroffen haben soll und die vor allem im Zusammenhang mit bewundernden Aussagen zu Poussins Gemälden erfolgen. Es kann durchaus sein, dass Chantelou dem Künstler Aussagen zuweist, die nach Bellori klingen, um damit eigene Anschauungen zur Kunst zu untermauern. – Bernini war selbst Mitglied der Accademia di San Luca in Rom sowie zeitweise auch deren *Principe* (Leiter). Zu Bellori und der Accademia di San Luca siehe MONTANARI 2005, S. 10, und Montanari, in: KAT.AUSST. L'IDEA DEL BELLO 2000, Bd. 1, S. 41-42. 1672 wird die Rede, die Bellori 1664 zur *Idea del bello* in der Accademia di San Luca gehalten hat, den *Vite* Belloris als Vorwort vorangestellt.

⁶⁶ Vgl. MCPHEE 2000; MARDER 1997, S. 231.

⁶⁷ Preimesberger (1986) deutet in seiner Rezension zu Lavins Bernini-Monographie (1980) lediglich an, dass man zur Interpretation der Kapelle Cornaro die konzeptistisch geprägte rhetorische Begrifflichkeit

manifestiert, wurde bisher nicht konsequent nachgegangen. Sie wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit zentral sein. Mit ihr ist die Annahme verbunden, dass sich die Rhetorizität der Kunstwerke Gian Lorenzo Berninis vor dem Hintergrund konzeptistischer Poetik als Ausdruck einer Epochen bestimmenden Rhetorik adäquat beschreiben und interpretieren lässt. Dabei resultiert dieses Vorgehen unmittelbar aus der Betrachtung dreier römischer Werke Berninis, die im Folgenden exemplarisch in diesem Sinne analysiert und interpretiert werden. Es handelt sich um eine kleine Gruppe von Kunstwerken, die sich durch die Kombination von einer Text- und einer Bildeinheit oberhalb einer zentralen Skulptur, eines Reliefs oder einer Skulpturengruppe auszeichnet. Dazu zählen das Monument für die Markgräfin Mathilde von Tuszien in St. Peter, die dortigen Vierungspfeiler und die Kapelle Cornaro in der Kirche Santa Maria della Vittoria. Mit ihrem Aufbau lassen die Werke einen Anklang an die vor allem im Cinquecento und Seicento beliebte Kunstgattung der Emblematik erkennen.⁶⁸

Die Emblematik

Die Emblematik wird anfänglich vor allem in Hofmannstraktaten thematisiert, allen voran im *Libro del Cortegiano* (1528) des Benedetto Castiglione, ist jedoch im Seicento in erster Linie Gegenstand von Rhetoriktraktaten und Poetiken.⁶⁹ Von zentraler Bedeutung sind hierbei die Schriften von Emanuele Tesauro, Matteo Peregrini und von Paolo Aresi.⁷⁰ In deren Traktaten findet die Emblematik ihre Verortung in einem umfassenden System rhetorischer Begrifflichkeit. Wenn die Theoretiker konzeptistischer Poetik auch in Einzelheiten voneinander abweichen mögen, der Grundtenor der Theorien bleibt derselbe: Die Begriffe *concetto*, *metafora* und *argutia* bestimmen zentral die zeitgenössische Rhetorik und sind damit auch im Zusammenhang mit der Emblematik Schlüsselbegriffe.

heranziehen könnte. In seinen Aufsätzen zu den Vierungspfeilern von St. Peter (1983) und zur Longinus-Statue von Gian Lorenzo Bernini (1989) führt Preimesberger diesen Gedanken fort. Stellenweise führt er auch Schlüsselbegriffe konzeptistischer Poetik wie „*argutia*“, „*concetto*“, „*metafora*“ an, doch gelingt es ihm nicht, diese adäquat zu beschreiben geschweige denn sie in einem schlüssigen Zusammenhang im Hinblick auf seine Interpretation zu verankern. Das ist im Rahmen von Aufsätzen und im Falle der Studie zur Kapelle Cornaro, die als Rezension zu Lavins Monographie entstanden ist, auch kaum möglich. Ich verstehe die Texte Preimesbergers somit in erster Linie als Anregung zu den Annahmen und Thesen, die ich im Kontext meiner Arbeit formuliere und die ich lösen möchte. Differenzierte Äußerungen dazu erfolgen an den entsprechenden Stellen der vorliegenden Arbeit.

⁶⁸ „Emblematik“ wird als Oberbegriff verstanden, der gleichermaßen Imprese und Emblem umfasst. Siehe entsprechend SULZER 1992, S. 37.

⁶⁹ Vgl. HINZ 1992, S. 358. Allgemein zu den Hofmannstraktaten und zu Benedetto Castiglione siehe ebd. Zur Emblematik im Spiegel der Forschung siehe KEMP, C. 1981, S. 18-21. Eine eingehende Besprechung der Forschungslage zur Emblematik und den grundsätzlichen Problembereichen, die in der Forschungsliteratur immer wieder aktualisiert werden, findet sich bei SULZER 1992, S. 18-50. Neuere Literatur zur Emblematik in HARMS/PEIL 2002.

⁷⁰ TESAURO/BUCK 1670/1968, PEREGRINI 1639, ARESI 1629.

Wie die Rhetorik, so durchläuft auch die Emblematik eine eigene Entwicklungsgeschichte, wenn auch eine wesentlich kürzere, da sie erst im 16. Jahrhundert aufkommt und sich lediglich bis ins 18. Jahrhundert erhält.⁷¹ Die Emblematik spaltet sich in zwei Untergattungen: die Imprese und das Emblem. Rein formal unterscheiden sich beide dadurch, dass die Imprese zweigeteilt ist in einen Bildteil (*pictura*) und in einen kurzen Textteil (*inscriptio*), das Emblem dagegen dreigeteilt in einen ebensolchen Bildteil (*pictura*), kurzen Textteil (*inscriptio*) sowie in einen längeren Textteil (*subscriptio*) ist.⁷² Dieser formalen Scheidung entspricht funktional deren verschiedenartig beschaffene finale Ausrichtung: Während die Imprese sich konkret auf eine Person oder eine Institution bezieht und darauf angelegt ist, scharfsinnig Besonderheiten derselben zu vermitteln, kommt dem Emblem eine eher allgemeingültige, meist moralisch-didaktische Funktion zu. Entsprechend hierzu bezieht es sich auf allgemein Menschliches beziehungsweise überpersonale Inhalte und Themen und benötigt keinen individuell definierten Träger, wie das bei der Imprese der Fall ist.⁷³ Die funktionale Verschiedenheit von Emblem und Imprese dürfte dafür mitverantwortlich sein, dass die *inscriptio* im Zusammenhang mit der Imprese eher die Funktion eines Mottos übernimmt, im Kontext des Emblems aber auch als Titulus auftreten kann.⁷⁴ Innerhalb einer Entwicklungsgeschichte der Emblematik lässt sich das Auftreten und Auseinanderdividieren von Emblem und Imprese sowie deren Zusammenfinden in einer neuartigen Synthese folgendermaßen kurz umreißen:

Hat im Cinquecento innerhalb der italienischen Emblematik noch die Imprese gegenüber dem Emblem eine privilegierte Stellung im Kontext der Traktatliteratur eingenommen, so

⁷¹ Vgl. SULZER 1992, S. 20.

⁷² Vgl. zu den Begriffen KEMP, C. 1981, S. 21. Sie nutzt ebenfalls die neutralen Unterteilungen *pictura*, *inscriptio*, *subscriptio*, da diese die einzelnen emblematischen Einheiten nicht unnötig auf eine bestimmte Funktion festlegen, die diese nicht immer einnehmen. Das ist beispielsweise bei der Verwendung des Begriffs „Motto“ statt *inscriptio* der Fall.

⁷³ Deshalb wird die Emblematik, und das meint dann insbesondere die Imprese, auch allererst in den Hofmannstraktaten thematisiert. Es ist ein höfisches Spiel, für jemanden eine passende Imprese zu schaffen, die diesem sozusagen als Erkennungszeichen dienen kann und ihn auf scharfsinnige, witzige Art charakterisiert. Zur Imprese und ihrer Entwicklungsgeschichte siehe SULZER 1992, S. 79-108. Zum Emblem, ebd., S. 220-231. Vgl. zur Imprese grundlegend: Giovios fünf Regeln zur *inventio* einer Imprese, in: Paolo Giovio: *Dialogo dell'impresa militari e amorose* (1551), hg. von Maria Luisa Doglio, Rom 1978, S. 34. Dazu und zur Nachfolge Giovios im 17. Jahrhundert siehe auch HINZ 1992, S. 358 ff. Zu den diversen Impresen-Traktaten und deren Entwicklungsgeschichte siehe SULZER 1970 und 1992, S. 109-137, zu den fünf Regeln, ebd., S. 117 f. und HUNDEMER 1997, S. 126, Anm. 5. Was eine Imprese gemäß Giovio charakterisiert, sind folgende fünf Punkte: 1) die Proportion zwischen Körper (*corpo* bzw. *pictura*) und Seele (*anima* bzw. *inscriptio*) muss ausgewogen sein, 2) die Verständlichkeit muss gewährleistet sein, 3) kein Abbild der Figur des Menschen ist erlaubt, 4) die Imprese muss ansprechend, aufregend sein, 5) das Motto muss in einer fremden Sprache abgefasst sein.

⁷⁴ Zur Unterscheidung von Imprese und Emblem siehe auch Maria Doglios Einleitung in: TESAURO/DOGLIO 1975, S. 5-27. Zur *inscriptio* als Titulus siehe KEMP, C. 1981, S. 28 f.

verliert sie diese im Laufe des Seicento.⁷⁵ Die elitär verschlüsselte Übermittlung individuell definierter Botschaften wird abgedrängt durch das Anliegen, allgemeingültige, moralisch-didaktische Inhalte zu vermitteln. Das ist allerdings ein zu „glatter“ Grund, um das Phänomen der Ablösung von der Imprese durch das Emblem zu erklären. Richtiger könnte es sein, davon zu sprechen, dass sich die Gattungsunterschiede immer mehr verschleifen: Unterschiede, die irgendwann einmal dezidiert herausgestellt worden sind, reißen keine unüberbrückbare Kluft zwischen Emblem und Imprese, denn eigentlich wurden sie immer nur punktuell festgestellt und thematisiert, galten aber nicht generell, so dass viele Autoren auch Charakteristika, die eigentlich die Imprese betreffen sollten, dem Emblem „zuschlugen“ und umgekehrt. So kommt es nur bedingt zu einer „sauberen“ Trennung zwischen den Gattungen. Im Seicento werden sie in theoretischer Hinsicht auf jeden Fall nicht mehr strikt voneinander getrennt. Tesauro spricht von ihnen als „*due gemelle*“ (Zwillinge); was er zur Imprese äußert, das gilt weitgehend auch für das Emblem.⁷⁶ Die höchste Form der Synthese von Imprese und Emblem erfolgt in der sogenannten *Emblema impresiale* beziehungsweise der *Impresa emblematica*.⁷⁷ Hier geschieht etwas Kurioses, das seine Voraussetzungen oder Anlagen bereits in den theoretischen Äußerungen haben dürfte, die den Unterschied zwischen den emblematischen Textsorten verschleifen: Emblem und Imprese gehen eine Synthese ein, und das ausgerechnet in jenen Punkten, wodurch eigentlich ihre Trennung und ihre charakteristische Unterscheidung gekennzeichnet war. Der Zweck der Imprese wird mit der Form des Emblems kombiniert. Das erfolgt, wenn ein individuell-heroischer Gedanke alludiert und zugleich eine Moral vermittelt werden soll.⁷⁸ Diese Form der Emblematik wird gerne eingesetzt, um Glaubensinhalte zu vermitteln. Mit ihr lässt sich ein Thema sowohl auf Gott als Person im Sinne der Trinität, das heißt als Gottvater, als Christus oder als Heiliger Geist, ausrichten sowie auch mit einem moralischen Appell an den Rezipienten oder einem überpersonalen Thema verbinden. Ist das Thema strikt religiös ausgerichtet und bezieht seinen Stoff aus der Bibel oder aus Heiligenviten, dann kann man im Kontext der Emblematik gemäß Paolo Aresi auch von *Imprese Sacre*, „Heiligen

⁷⁵ Vgl. KEMP, C. 1981, S. 12; SULZER 1992, S. 227. Im Seicento dominiert das Emblem; nun fungiert die Imprese als Teil der Emblemtheorie.

⁷⁶ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 627.

⁷⁷ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 706 f.

⁷⁸ Das ist kein erst im Seicento aufkommender Gedanke. Giulio Cesare Capaccio (1592) z. B. stellt bereits fest, dass eine Imprese ganz leicht als Emblem dienen könne. Dazu müsse man nur das Motto entfernen und eine *subscriptio* hinzufügen. Das gilt umgekehrt auch für eine Verwandlung des Emblems in eine Imprese. Siehe zu diesem Phänomen auch KEMP, C. 1981, S. 12.

Emblemen“ beziehungsweise „Heiligen Impresen“, sprechen.⁷⁹ Die *Impresa Sacra* wird gerne in Predigten eingesetzt und dient in Andachtsbüchern zur Erbauung und Meditation. Man schätzt ihre visuelle Wirkkraft und nutzt sie zur persuasiven Hinführung zu Glaubenswahrheiten.⁸⁰ - *Emblema impresiale* beziehungsweise *Impresa emblematica* lassen sich der *Impresa Sacra* subsumieren, sofern sie thematisch entsprechend ausformuliert sind.

Bei der Emblematik handelt es sich zwar um eine Kunstgattung, die sich sowohl aus Text- als auch aus Bildelementen zusammensetzt, doch wird sie in der Regel primär als literarische Textsorte definiert. Das trifft vor allem auf das Emblem zu, das im Grunde aus zwei Textpartien und nur einer Bildeinheit besteht, während die Imprese zum Bild lediglich eine Texteinheit aufweist. Auch in der bildenden Kunst können Embleme und Impresen Gegenstand der ausgeführten Werke sein. Exemplarisch sei hierzu auf die Vielzahl von Deckengemälden verwiesen, deren Programme Impresen oder Embleme enthalten oder selbst gänzlich als Emblem konzipiert sind.⁸¹ Das Kennzeichen einer derart „angewandten“ Emblematik besteht meist im Fehlen des zweiten Textteils des Emblems. Das bedeutet jedoch nicht, dass damit auf diesen verzichtet würde. Vielmehr wird er im

⁷⁹ Vgl. die entsprechende Definition bei ARESI 1629, Bd. 2, S. 116. Auf sie wird im Zusammenhang mit der Interpretation des Longinus eingegangen. Die Synthese von Emblem und Imprese in einer *Impresa Sacra* wird bereits im Traktat *Emblemes, ou Devises Chrésiennes* (1571) der protestantischen Lyoneser Dichterin Georgette de Montenay definiert. Dazu Weiteres im Zusammenhang mit der Analyse der Gestaltung der Vierungspfeiler von St. Peter und der Interpretation des Monuments für Mathilde von Tuszien.

⁸⁰ Eines der bedeutendsten Andachtsbücher, in denen *Imprese Sacre* genutzt werden, ist Hermann Hugos *Pia Desideria*. Vgl. RÖDTER 1992. Leider ist diese Studie nur bedingt aufschlussreich, um Näheres zur sogenannten „Jesuitenemblematik“ zu erfahren; Rödter beschränkt sich fast ausschließlich auf das Auflisten von Motiven, die im Andachtsbuch immer wiederkehren. Zur sogenannten „Jesuitenemblematik“ siehe BAUER, B. 1986; KAT.AUSST. STIFT GÖTTWEIG 1977; BREIDENBACH 1970. Literatur zu protestantischer Emblematik, siehe u. a. MÖDERSHEIM 1994. Zur Rhetorik der Jesuiten siehe HUNDEMER 1997, S. 136-139.

⁸¹ Vgl. KEMP, C. 1981, S. 20 f. und S. 41 f. Man spricht dann meist von sogenannter „angewandter Emblematik“; siehe jedoch HARMS/FREYTAG 1975, S. 10, die sich gegen den Begriff der „angewandten Emblematik“ verwehren, da ja auch Embleme in Dichtungen oder in der Predigt „angewandt“ sind. Ebenso wendet sich SULZER 1992, S. 74-75 gegen den Begriff, „weil er die falsche Vorstellung suggeriert, es gebe so etwas wie eine reine Emblematik. [...]“ Cornelia Kemp skizziert mit ihrer Arbeit die Entwicklung der angewandten Emblematik in der Geschichte der bayerischen Freskomalerei. Den Begriff „angewandte Emblematik“ sehe ich nicht als Gegenbegriff zu einer Vorstellung, die „so etwas wie reine Emblematik“ suggeriere, sondern vielmehr zur Emblematik, die Gegenstand von Theorietraktaten bzw. Emblembüchern ist, und damit eine Grundlage zu den visuell oder sprachlich umgesetzten Emblemen und Impresen bildet. So gesehen, lässt sich gegen den Begriff der „angewandten Emblematik“ nichts einwenden. Tesauro hat selbst Programme für Deckengemälde konzipiert. Dazu siehe u. a. GRISERI 1970; HUNDEMER 1997, S. 75 und ebd., Anm. 92, mit weiterer Literatur hierzu.

Medium der bildenden Künste und mit rein bildkünstlerischen Mitteln realisiert und kann somit analog zum Textteil aufgefasst werden.⁸²

Annahmen und Thesen

Im Zusammenhang mit der bereits geäußerten These, dass die im Folgenden untersuchten Werke Berninis in ihrem strukturellen Aufbau einen Zusammenhang mit der Emblematik konzeptistischer Rhetorik aufweisen, ist das Prinzip der Analogie grundlegend. Die Rhetorizität der Werke Berninis ist noch nicht konkret erforscht. Es wurde bisher noch kein Begriffsvokabular erarbeitet, womit diese bereits erfasst oder beschreibbar gemacht worden wäre. In der zeitgenössischen Poetik findet sich ein rhetorisch definiertes Vokabular diskutiert, das sich zwar primär auf die Wortkünste, auf Texte bezieht. Doch gemäß der Annahme, die in der vorliegenden Arbeit vertreten wird, kann es auch zur Analyse und Interpretation bildkünstlerischer Werke, und damit auch der Werke Berninis genutzt werden. Man muss sich lediglich gewärtig halten, dass mit diesem Vorgehen an ein rhetorisches System angeknüpft wird, das nicht direkt mit den bildenden Künsten verbunden ist.⁸³ Dadurch verbleibt die entsprechende Untersuchung der Werke Berninis stets in einem Stadium der analogen Übertragung oder einer Übersetzung.⁸⁴ Mit Umberto Eco lässt sich hier auch vom „Prinzip der Entführung“ sprechen:

„Wenn ich einen sonderbaren Befund in einem noch unerforschten Problembereich habe, kann ich nicht hingehen und ein Gesetz dieses Bereichs suchen (gäbe es eins und hätte ich Kenntnis davon, wäre dieses Phänomen nicht mehr sonderbar). Ich muss mich umschauen und von anderswoher ein Gesetz ‘entführen’ oder ‘entleihen’. Ich muss, wenn man so will, per Analogie vorgehen.“⁸⁵

Für die vorliegende Arbeit bildet die zeitgenössische Poetik konzeptistisch ausgerichteter Theoretiker zur Emblematik das theoretische Fundament, woher die „Gesetze entliehen“ werden, um die Rhetorizität der Werke Berninis zu analysieren. Schließlich wird hier der

⁸² Das hat Konsequenzen, die zu weiteren Fragen und Annahmen führen, die allerdings erst im Zusammenhang mit der Diskussion der *subscriptio* analogen Einheit im Kontext der Kapelle Cornaro besprochen werden.

⁸³ Innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung wird dies erstmals von Alberti konkret unternommen. Es handelt sich hierbei um den Versuch, einzelne Schlüsselbegriffe aus Rhetorik für die Beschreibung von Kunst fruchtbar zu machen, und damit auch bestimmte Phänomene, wie z. B. Affektsteigerung, zu erklären. Siehe dazu u. a. HUNDEMER 1997, S. 101-102; in Kap. 3, ebd., skizziert Hundemer die Leitthemen rhetorischer Kunsttheorie in deren Entwicklung vom 15. bis zum 18. Jahrhundert; sein Schwerpunkt liegt dabei auf den Leidenschafts- und Überzeugungslehren.

⁸⁴ Das wird vor allem im Bereich der *subscriptio*-Analyse deutlich. Dazu siehe das Kapitel zum Monument der Mathilde von Tuszien.

⁸⁵ Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene, 6. Aufl., München 2001, S. 209; siehe dazu SCHALK 2000, S. 133, Anm. 207.

im Werk Berninis vermutete „sonderbare Befund“: Ähnlichkeit mit emblematischen Ausdrucksformen beziehungsweise strukturelle Ähnlichkeit mit der Emblematik, ausführlich diskutiert. Dabei werden in den folgenden Analysen die medialen Unterschiede der Künste mitbedacht.⁸⁶

Methodische Grundlage

Die methodische Grundlage der vorliegenden Arbeit basiert auf systemtheoretischen Ansätzen, wie sie vor allem in der romanistischen Forschung von Klaus W. Hempfer, Karlheinz Stierle und anderen entwickelt worden sind.⁸⁷ Danach kann ein einzelner literarischer Text lediglich in Relation zu einem aktualisierten System verstanden werden. Damit sind die für den Text konstitutiven Sinnsysteme gemeint. Diese verweisen zum Beispiel in den Bereich des soziokulturellen Kontextes der Werkgenese, in den Bereich der Gattungszugehörigkeit eines Werkes oder der Sprache eines Werkes, in den Bereich von Fakten, die als Indizien zur Spezifizierung des soziokulturellen Wissens, das die jeweilige Epoche prägt, fungieren können. Ein System kann nur über seine Aktualisierungen fassbar werden, denen es zugrunde liegt. Dabei ist jedes System zugleich die Aktualisierung eines abstrakteren Systems. Ebenso kommt der Aktualisierung des Systems selbst wiederum Systemcharakter zu. Auf den einzelnen Text bezogen, bedeutet das: „Ein einzelner literarischer Text hat so selbst Systemcharakter und ist gleichzeitig die Aktualisierung übergreifender Systeme wie etwa der Gattung, und die Gattung ist ein System und gleichzeitig die Aktualisierung abstrakterer Systeme wie der überhistorischen Schreibweise oder der Sprache.“⁸⁸ Prinzipiell ist ein und dasselbe Kunstwerk auf mehrere und auch verschiedene Systeme beziehbar. Damit die Bezüge jedoch nicht willkürlich ausfallen, muss „der Nachweis hinzukommen, dass es sich um eine mögliche Bedeutung im Rahmen der rekonstruierbaren Systemreferenzen“ des Kunstwerks handelt.⁸⁹ Hierbei ist die

⁸⁶ Der Vorteil dieses Vorgehens besteht darin, dass man mit ihm dem medialen Unterschied der Künste durchaus gerecht werden kann, indem das Exzeptionelle, das sich nicht mehr mittels Analogie erfassen lässt, das spezifisch Bildkünstlerische anzeigen dürfte, für das es im Grunde einen eigenen Ausdruck zu prägen gilt.

⁸⁷ Vgl. HEMPFER 1983 und 1991. Wenn hier auch vom „literarischen Text“ die Rede ist, so geht es doch im Folgenden definitiv um Werke der bildenden Kunst. Auch hier greift letztlich wiederum das „Prinzip der Entführung“, das Vorgehen mittels Analogie.

⁸⁸ PFISTER 1985, S. 19. Dieser Begriff von System und Systemreferenz geht letztlich auf einen enger abgezielten Intertextualitätsbegriff zurück, der vor allem von Hempfer der äußerst weit gefassten Definition von Intertextualität durch Julia Kristeva entgegengestellt wird. Siehe HEMPFER 1991. Seine Definition der Systemreferenz wird allerdings auch als zu eng gefasst begriffen. Man plädiert andernorts dafür, diese einem weiter gefassten Intertextualitätsbegriff zu subsumieren, um die Gefahr einer *sources-and-analogues*-Forschung zu vermeiden; siehe dazu PFISTER 1985, S. 18 ff.

⁸⁹ Vgl. HEMPFER 1983, S. 15. Zum ganzen Komplex von Systemreferenzen und Intertextualitätsbeziehungen, ebd., S. 14-18.

Aktivität des Rezipienten entscheidend. Je weiter dieser von der Entstehungszeit des Werkes entfernt ist, desto komplexer muss seine Aktivität ausfallen. Seine Arbeit besteht vor allem darin, das nicht mehr aktuelle System- und Sachwissen zu rekonstruieren.⁹⁰

Hempfers Theorie von der Systemaktualisierung und -referentialität von Texten lässt sich auch auf die bildenden Künste übertragen beziehungsweise im Hinblick auf diese analog anführen. Wenn man die Emblematik als Teil des Systems „Rhetorik des Seicento“ erfasst, in einigen Werken Berninis Ähnlichkeiten struktureller Art zur Emblematik feststellt, diese genauer untersucht und sich deshalb auf das Teilsystem „Emblematik des Seicento“ oder „Emblematik vor dem Hintergrund konzeptistischer Poetik“ bezieht, dann rekuriert man damit notwendigerweise auch auf das übergeordnete System „Rhetorik des Seicento“, dem die Emblematik eingebunden ist. Zudem ist die Emblematik als Aktualisierung einer bestimmten Auffassung von Kommunikation begreifbar, die sich wiederum im Kontext sozialer Systeme des 16. und 17. Jahrhunderts erfassen lässt, die sich als deren konstitutive Sinnsysteme erweisen.⁹¹

In den ersten beiden Kapiteln geht es in erster Linie darum, in die Thematik einzuführen. Dabei sollen zentrale Begrifflichkeiten, die im Kontext konzeptistischer Emblematik signifikant sind, in ihrer möglichen Visualisierung im Werk Berninis veranschaulicht werden. Mit diesem Vorgehen wird vermieden, den Werkanalysen ein abstraktes Theoriekapitel voranzustellen. Das hat allerdings auch zur Folge, dass im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht der Anspruch auf einen vollständigen Rekurs auf eine konzeptistisch geprägte Terminologie im Zusammenhang mit der Interpretation der Werke Berninis erhoben wird. Zentrale Termini werden vielmehr punktuell an jenen Stellen angeführt, wo ein bildkünstlerisches Phänomen die Verwendung eines entsprechenden Begriffs aus der Terminologie der *concettisti* auch sinnvoll erscheinen lässt.

Im Zusammenhang mit der Interpretation des Monuments für Mathilde von Tuszien wird in erster Linie die emblematische Makrostruktur thematisiert. Anhand des strukturellen Aufbaus des Monuments werden die Komponenten *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio*, die die emblematischen Gattungen bestimmen, eingehend erörtert. Im Kontext der Vierungspfeiler rücken vor allem die zentralen Begriffe *concetto* und *metafora* in das Zentrum der Interpretation. Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit beruht auf der

⁹⁰ Vgl. HEMPFER 1983, S. 16, S. 18. Hempfer spricht in diesem Zusammenhang von „Autorkompetenz“.

⁹¹ Zur Emblematik als Kommunikationsform z. B. im Bereich der Akademien siehe HINZ 1992, S. 358-362.

Interpretation der Kapelle Cornaro in Santa Maria della Vittoria. Die Themen, die in den ersten beiden Kapiteln angelegt sind, werden hier als Basis einer umfassenden Interpretation genutzt, in der die eingeführten Begriffe und Themenkomplexe zusammengeführt werden und eine weiterführende Diskussion erfahren. Die Interpretation der Konzeption der Kapelle Cornaro fällt dabei komplexer aus. Während die beiden Werke in St. Peter primär frontal auf den Betrachter ausgerichtet sind und in ihrer Konzeption wie monumentalisierte dreidimensionale Frontispize wirken, die emblematisch definiert sind, ist das bei der Kapelle Cornaro nicht der Fall. Im Zuge ihrer Interpretation spielt die räumliche Komponente mehr noch als bei den beiden anderen Werken eine zentrale Rolle.⁹² Dennoch ist auch hier eine Systemreferentialität im Hinblick auf die Emblematisierung festzustellen. Mit der interpretatorischen Ausrichtung auf diese unterscheidet sich die hier vorgenommene Interpretation der Kapelle Cornaro wesentlich von den bisher dazu erfolgten, zumal sämtliche Werkkomponenten, die die Konzeption der Kapelle bestimmen, unter diesem Aspekt gleichermaßen umfassend thematisiert werden können. Damit gelingt es auch, die Vielfalt von thematischen Assoziationen, die sich mit den jeweiligen Werkkomponenten verbinden, zu bündeln. Um diese in den Griff zu bekommen, werden im Zusammenhang mit der Interpretation der Kapelle Cornaro erstmals die Schriften der heiligen Teresa von Avila herangezogen. Zudem wird die Ikonographie für die rhetorische Analyse der Kapelle fruchtbar gemacht. Bildkünstlerische Phänomene⁹³ können damit sowohl hinsichtlich ihrer Syntax als auch ihrer Semantik mit einer adäquaten rhetorisch definierten Begrifflichkeit erfasst und definiert werden. Durch den Zusammenschluss mit der Rhetorik gelingt es, die Ikonographie als Modell der Interpretation neuartig auszurichten.⁹⁴

⁹² Es wird sich zeigen, dass ihr eine Signifikanz zukommt, die die Semantik der Konzeption der Kapelle wesentlich mitbestimmt.

⁹³ Dazu zählen u. a. Gesten, Körperhaltung, Mimik, Motive, Bildtypen oder -formulare, aber auch abstrahierende Formationen.

⁹⁴ Siehe dazu auch HUNDEMER 1997, S. 145. Wenn im Folgenden die Werke Berninis vor dem Hintergrund konzeptistischer Poetik analysiert werden, dann sind damit nicht stilistische Interpretationen verbunden. Die Thematisierung von historisch-politischen Bezügen ist für die Ausführungen nur bedingt notwendig. Jedes der drei Werke, das hier besprochen wird, hat bereits umfassende Interpretationen erfahren. Viele Themen, die sich mit diesen Werken verbinden, dürften als geklärt gelten. Das kommt der vorliegenden Arbeit zugute, da diese nicht erst noch geklärt werden müssen. Damit ist eine Konzentration auf das eigentliche Anliegen möglich.

Kapitel I: Das Monument für Mathilde von Tuszien [Abb. 1]

Im Kloster von San Benedetto Polirone bei Mantua zierte heute ein Gemälde von 1587 von Paolo Farinati (1524-1606) das ehemalige Grabmal der Mathilde von Tuszien (1045-1115). Es zeigt die Markgräfin zu Pferd mit einem Granatapfel in ihrer Rechten.⁹⁵ Das Bild des Granatapfels ist eng mit Mathilde von Tuszien verknüpft. Ihre Signatur hat die Markgräfin oftmals mit dem stilisierten Bild eines Granatapfels versehen. Der Granatapfel wurde zu ihrer Insignie und zierte als Attribut über die Jahrhunderte ihre Bildnisse.⁹⁶ Doch Berninis Monument der Mathilde von Tuszien in St. Peter weist andere Attribute der Markgräfin auf: einen Herrscherstab (*bastone*), die päpstliche Tiara und die Petrusschlüssel. Der Granatapfel dagegen befindet sich isoliert oberhalb der Statue Mathildes. Er ist auf einem Wappen ähnlichen Schild angebracht und von einem Band überweltet, auf dem in goldfarbener Schrift „*tuetur et unit*“ [„schützt und eint“] geschrieben steht. In der Kombination mit dem Schriftzug assoziiert das Bild des Granatapfels eine Imprese.⁹⁷

In einer Imprese werden ein knapper Text und ein Bild auf ingeniös witzige Weise kombiniert, wodurch dem Rezipienten eine Art Rätsel offeriert wird, das in der Regel eine bestimmte Person betrifft. Die Imprese fungiert als persönliches Abzeichen einer Person, worüber ein besonderer Gedanke in Form einer spielerischen Verschlüsselung mitgeteilt werden kann.⁹⁸ Dabei wird der prädikative Teil der Imprese, der sich im Textpart entäußert, in der Regel metaphorisch gelesen.⁹⁹ Die Imprese wird analog zu einem logischen Argument konzipiert.¹⁰⁰

⁹⁵ Vgl. POLLAK 1931, Bd. 2, Reg. 608-658, S. 204-215. Das Denkmal im Petersdom wird am 21.3.1637 enthüllt, siehe dazu Reg. 658 (Eintrag vom 20. oder 13.3.1637); San Benedetto Polirone bei Mantua war Mathildes ursprüngliche Grabstätte, bevor die Markgräfin in St. Peter in Rom beigesetzt wurde. DUFF 1909, S. 274 ff.; KAT.AUSST. CANOSSA 1077, Bd. 2, Kat.nr. 565, S. 484 und Kat.nr. 566-567, S. 484-487. Abbildung des Gemäldes von Farinati ebd., S. 485.

⁹⁶ Vgl. KAT.AUSST. CANOSSA 1077, Bd. 2, Kat.nr. 564, S. 483-484.

⁹⁷ „Schild“ wird hier neutral aufgefasst im Sinne von „Kartusche“ oder auch „Wappenschild“. Das eigentliche Wappen der Familie Canossa zeigt einen Hund mit einem Knochen im Maul. „Tuetur“ wird von BELDON SCOTT 1985, S. 126, Anm. 3, fälschlicherweise in der Passivform übersetzt.

⁹⁸ Die Anordnung und Zusammensetzung der Wort-Bild-Kombination im oberen Drittel des Monuments assoziiert eine „klassische“ Imprese, wie sie im höfischen Kontext des Cinquecento aufkommt. Siehe dazu auch Eintrag vom 24.2.1638, in: POLLAK 1931, Bd. 2, Reg. 648. Hier ist von der „l’impresa della Amatilda“ die Rede. Vgl. KEMP, C. 1981, S. 11, generell zur Imprese. Ihren prominentesten Vertreter hat sie mit Paolo Giovio, der fünf Bedingungen an die *inventio* einer Imprese formuliert, die deren Charakter maßgeblich bestimmen. Dazu siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

⁹⁹ Vgl. dazu Tesauros Definition vom Aussehen einer Imprese, TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 625:

„L’Impresa [...] altro non è che una metafora dipinta nello scudo degli eroi.“; INNOCENTI, L. 1983, S. 37.

¹⁰⁰ TESAURO/DOGLIO 1975, S. 48. Auch andere Traktatisten des Cinque- und Seicento versuchen, das Problem des Symbolischen, das generell in der Emblematik besteht, einer logischen Systematisierung zu

Das logische Argument

Tesauro führt dies anhand der Imprese für König Ludwig XII. von Frankreich (1462-1515) vor: ein Stachelschwein, das vom Motto „*cominus et eminus*“ („nah und fern“) überfangen wird. [Abb. 3] Die Imprese wurde schon zu ihrer Zeit wohl so gelesen, wie es uns Tesauro in seinem Traktat vorstellt, nur werden bei ihm die Rezeptions- und Produktionsvorgaben dem umfassenden theoretischen Kontext seiner Poetik einverleibt.¹⁰¹

Die Imprese Ludwigs XII. wird folgendermaßen gelesen:¹⁰²

- (a) Das Stachelschwein verletzt nahe und ferne Feinde.
- (b) Ludwig XII. verletzt mit seinen Waffen nahe und ferne Feinde.

Daraus folgt der Schluss:

- (c) Ludwig XII. ist das Stachelschwein.

Diese Aussageform ist am Aufbau eines logischen Syllogismus orientiert.

unterwerfen. Der Schluss, der Imprese und Emblem unterliegt, soll gemäß den Kategorien logischer Argumentation etikettiert werden. Die Verbindung von Imprese und Syllogismus wird in der modernen Forschung häufig nicht bedacht. Dabei nahm die Logik zu jener Zeit wohl den Stellenwert ein, den heute die Wissenschaftstheorie hat. Siehe dazu u. a. TUGENDHAT/WOLF 1989; PETRUS 1997, S. 22-30/28, S. 40-77.

¹⁰¹ Dazu siehe auch TESAURO/DOGLIO 1975, S. 71; TESAURO/BUCK 1670/1968, Kap. zum *Argomento Poetico*, S. 640-641. Dazu unten Weiteres.

¹⁰² TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 40; TESAURO/DOGLIO 1975, S. 48-50 und Kap. XXII, S. 115-116. INNOCENTI, L. 1983, S. 37-38. Zur Imprese Ludwigs XII. in früheren Traktaten siehe TESAURO/DOGLIO 1975, S. 38, Anm. 19. Loretta Innocenti hat in ihrer Studie *Vis eloquentiae*, aufbauend auf der Grundlage konzeptistischer Poetik, Unterscheidungskriterien erarbeitet, wodurch sich die emblematischen Wort-Bild-Relationen konkret erfassen und kategorisch einordnen lassen. Innocenti unterteilt die Embleme bzw. die Impresen in drei Kategorien: *testo monosegnico*, *testo plurisegnico allegorico*, *testo plurisegnico narrativo*, das heißt grob übersetzt in einwertige Texte, mehrwertige allegorische Texte und mehrwertige narrative Texte. Mit den Termini ist Folgendes gemeint: Wenn dem Bildobjekt (*figura*) der *pictura* lediglich eine Bedeutung korreliert, die vor allem durch die Semantik des Textes der *inscriptio* angezeigt wird, spricht man von einem *testo monosegnico*. (INNOCENTI, L. 1985, S. 43.) Das ist bei der Imprese Ludwigs XII. der Fall. Besteht die *pictura* aus mehreren Bildelementen (*figurae*), die mit Bezug auf die *inscriptio* einen erzählerischen Zusammenhang aufweisen, dann handelt es sich um einen *testo plurisegnico narrativo*. Ergibt der Bezug der *figurae* auf die *inscriptio* einen allegorisch definierten Kontext, ist die Rede von einem *testo plurisegnico allegorico*. Für die Zuordnung des Emblems oder der Imprese zu einer dieser Kategorien ist das wechselseitig bedingt definierte Verhältnis von Wort- und Bildeinheiten entscheidend. Sofern es sich um ein Emblem handelt, hat die jeweilige Zuordnung zu den Kategorien eine entsprechende Auswirkung auf den dritten Bestandteil des Emblems, die *subscriptio*. Das wird sich im Zusammenhang mit den folgenden Werkanalysen verdeutlichen lassen. Mit Innocentis Kategorien lassen sich verschiedene Formen von Emblematik adäquat erfassen. Zudem ist damit auch der Blick auf die makrostrukturelle Beschaffenheit des jeweiligen emblematischen Gebildes gelenkt. Die Analyse der emblematischen Makrostruktur wird in der Forschungsliteratur häufig nicht mitbedacht, zu sehr verfängt man sich in Detailproblemen der Emblematik. Gegenbeispiele hierzu sind VISSER 2005 und WATSON 1993.

Das Schlussverfahren wird hinsichtlich der Emblematisik meist als ein Induktives begriffen, das die emblematischen Textsorten in die Nähe zum logisch definierten *exemplum* rückt. Dieses bezeichnet allgemein ein argumentativ induktives Verfahren, durch welches man über das Aufzeigen von Ähnlichkeit zweier Einheiten folgern kann, dass eines der Beweis des anderen ist; das heißt, man kann von dem einen sprechen, und alles, was man dazu sagt, trifft dann automatisch auch auf das andere zu. In einer leicht abstrahierenden Variante lässt sich das folgendermaßen ausdrücken: Einem X ist das Prädikat q zugeordnet. Das gleiche zugeordnete Prädikat q findet sich in Y wieder. Somit kann Y in die Nähe von X rücken (zum Beispiel als Vergleich) oder es ersetzen (als Metapher). Tesauro trifft diesbezüglich die Unterscheidung von Induktion oder *exemplum* und poetischem Syllogismus beziehungsweise Paralogismus (*paralogismo*). Rückt Y in die Nähe von X, kann das konkret ausgedrückt und mittels des Impresenbeispiels soviel aussagen wie:

(A) So wie das Stachelschwein Stacheln hat, so hat auch der König Waffen.

(B) Mit den Stacheln verletzt das Tier nahe und ferne Feinde; so verfährt auch der König mit seinen Feinden.

Hier werden lediglich einfache Vergleiche ausgesprochen, die zudem von einem topischen Ort herrühren. Solche bezeichnet Tesauro als Induktion im Sinne der Rhetorik. Dagegen stehen die Sätze (a), (b) und (c) für einen poetischen Syllogismus (*paralogismo*). Diesen definiert Tesauro wie folgt:

“Et questo è quel Paralogismo chiamato dal nostro Autore *Bella Bugia de’ Poeti*, insegnataci dal buon’ Homero. Peroche sopra questo Paralogismo, tutta l’Arte de’ Diuini Poeti, & de’ Pittori, è fabbricata: & più perfetto Poeta, & Pittor’ è colui, ilqual meglio sà farci paralogizzare; dandoci per Vero il verisimile.”¹⁰³

Die hier angeführte Stelle ist eine der Schlüsselstellen im Werk Tesauros. In einem Satz werden die zentralen Elemente *paralogismo*, Täuschung beziehungsweise Lüge und das Problem der Wahrheit angesprochen und miteinander in Bezug gebracht.

Was es mit dem poetischen Syllogismus auf sich hat, wird deutlich, wenn man sich das hier angeführte Beispiel näher anschaut. Tatsächlich handelt es sich hierbei nicht um einen

¹⁰³ TESAURO/BUCK 1670/1968, Kap. zum *Argomento Poetico*, S. 640-641/641.

logisch korrekten Syllogismus, sondern um einen sogenannten „Quasi-Syllogismus“, der dem eigentlichen Syllogismus nur ähnlich ist und manchmal auch als solcher behandelt wird.¹⁰⁴ Zu einem syllogistischen Argument fehlen ihm die notwendigen kategorischen Aussagen. Durch Umschreibung der Sätze lässt sich allerdings ein Syllogismus erstellen. Es genügt aber auch, das Argument leicht umzuwandeln, zum Beispiel folgendermaßen: (a) könnte auch heißen: „Alle Stachelschweine verletzen nahe und ferne Feinde.“ Denn schließlich besitzen alle Stachelschweine diese spezifische Eigenschaft, ferne und nahe Feinde gleichermaßen zu verletzen.¹⁰⁵ - Diese Aussage ließe sich dann in das allgemeine Konditional umwandeln: „Wenn etwas ein Stachelschwein ist, dann verletzt es nahe und ferne Feinde.“ Wir nehmen an: Was auf alle Dinge zutrifft, trifft auch auf Ludwig XII. zu. Aus der ersten Prämisse lässt sich dann der Schluss ziehen: „Wenn Ludwig XII. ein Stachelschwein ist, dann verletzt er nahe und ferne Feinde.“ Diese Aussage, zusammen mit der zweiten Prämisse von oben: „Ludwig XII. verletzt nahe und ferne Feinde.“, hat das Argument zur Folge:

- (a') Wenn Ludwig XII. ein Stachelschwein ist, dann verletzt er nahe und ferne Feinde.
- (b' = b) Ludwig XII. verletzt nahe und ferne Feinde.
- (c') Ludwig XII. ist ein Stachelschwein.

Das entspricht in der Anwendung der Regel der Bejahung des Antecedens.¹⁰⁶ Die Transformation zum logisch korrekten Syllogismus lässt erst erkennen, dass eine Prämisse auf etwas nicht Wahrem beruht und zeigt, um welche Prämisse es sich dabei handelt. In diesem Fall ist es (a'). In der oben angeführten quasi-syllogistischen Argumentationsform ist das nicht zu ersehen.¹⁰⁷

Besteht auf der Ebene des einfachen Vergleichs, der lediglich die Induktion anzeigt, die reine Schaffung von Ähnlichkeit, so kommt in dem Moment, in dem sich die Imprese

¹⁰⁴ Vgl. SALMON 1990, S. 118 ff.

¹⁰⁵ Dass das Stachelschwein keine Stacheln werfen kann, das wissen wir heute, doch so wurde es im *Physiologus* überliefert und auch zur Zeit Tesausos - wider besseren Wissens - weiterhin definiert. Vgl. dazu auch INNOCENTI, L. 1983, S. 36.

¹⁰⁶ Vgl. SALMON 1990. Das Vorgehen hier ist dem Seinen angelehnt, um den Unterschied zwischen Syllogismus und Quasi-Syllogismus zu verdeutlichen.

¹⁰⁷ Hätte man das Argument anders transformiert, was technisch möglich ist, dann käme wohl ein etwas anderes Ergebnis dabei heraus, das aber nichts an der Tatsache ändern dürfte, dass nun eine der Prämissen eindeutig als auf etwas nicht Wahrem basierend zu erkennen ist.

bildet, etwas hinzu: die Metapher.¹⁰⁸ Sie entsteht aufgrund einer Umsetzung von Eigenschaften oder Qualitäten von etwas hinsichtlich seines Stellvertreters, das heißt im Falle Ludwigs XII. hinsichtlich des Stachelschweins und im Fall von Mathilde von Tuszien hinsichtlich des Granatapfels. Die Eigenschaft, die bei Ersterem umgesetzt wird, ist das Verletzen naher und ferner Feinde; die Eigenschaft, die bei Letzterer umgesetzt wird, ist das Schützen und Einen. Bei der Setzung entlang der Achse der Ähnlichkeit bleibt die entsprechende Ableitung von Eigenschaftsähnlichkeiten auf Wahrscheinlichkeit angewiesen.¹⁰⁹ Ohne beigefügte Inschrift bliebe das Bild prinzipiell polyvalent. Erst durch einen begleitenden Text oder ein Wort lässt sich seine Semantik auf eine bestimmte Bedeutung festlegen.¹¹⁰ So ist das Bild des Granatapfels potenziell mehrdeutig. Die kugelige Form, die Vielzahl der Kerne und der Wohlgeruch gelten als Sinnbild der Vollkommenheit, der unendlichen Zahl der Eigenschaften und der Güte Gottes. Die Vielzahl der Kerne in einem Gehäuse vereinigt kann zudem als Symbol der geeinten Kirche aufgefasst werden. Der Granatapfel steht oftmals auch in einem symbolischen Zusammenhang mit Darstellungen der Jungfrau Maria; die Vielzahl seiner Kerne versinnbildlicht dann ihre zahlreichen Tugenden. Er kann den wahrhaft christlichen Priester repräsentieren oder den vollkommenen Gläubigen, um nur einige mögliche Bedeutungen zu nennen, die mit dem Bild eines Granatapfels indiziert werden können.¹¹¹

Der Text setzt aus der Vielfalt der Konnotationsmöglichkeiten, die dem Bild der *pictura* ohne eine *inscriptio* zuordenbar wären, den Akzent auf einen bestimmten charakteristischen Zug, auf dem sich die Ähnlichkeit von Bezeichnetem und Bezeichnendem gründet.¹¹² Er zeigt die aristotelisch definierte *differentia specifica* des Sichtbaren an, worauf die Metapher beruht. Die Verbindung zwischen Subjekt und Prädikat muss dabei eine notwendige Verbindung sein, das heißt, die *differentia specifica*

¹⁰⁸ Die Imprese, aber auch das Emblem, wird dadurch zum Zeichen (*segno*). Dazu siehe unten zu den Typen von Zeichen, die sich bei Tesauro definiert finden.

¹⁰⁹ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 679: „Ogni Impresa è un Argumento Retorico, fondata nel Verisimile.“ Siehe dazu INNOCENTI, L. 1983, S. 38.

¹¹⁰ TESAURO/BUCK 1670/1978, S. 613 f. Als Beispiel hierzu kann das Motiv des Stachelschweins herangezogen werden, das Tesauro selbst anführt. Im Zusammenhang mit der Imprese Ludwigs XII. trägt es das Motto „*cominus et eminus*“, doch in einem anderen Kontext ist es mit der *inscriptio* „*mora nocet*“ („Langsamkeit bzw. Verspätung schadet“) versehen. Dem Bild kommt damit eine ganz andere Signifikanz zu. Siehe dazu auch INNOCENTI, L. 1983, S. 40. Generell zu diesem Phänomen KEMP, C. 1981, S. 36-38.

¹¹¹ Vgl. u. a. KAT.AUSST. CANOSSA 1077, Bd. 2, Kat.nr. 564, S. 483-484.

¹¹² TESAURO/BUCK 1670/1978, S. 613 f. Siehe dazu auch die Ausführungen von INNOCENTI, L. 1983, S. 39-42 und S. 46. Diese Begriffe haben keinen Bezug etwa zu de Saussures *signifiant/signifié*. Diesen Fehler begeht Giancarlo Innocenti (INNOCENTI, G. 1979), indem er den Text (*anima*) mit *significato* und das Bild (*corpo*) mit *significante* gleichsetzt; siehe dazu INNOCENTI, L. 1983, S. 71-72, Anm. 18. Text und Bild sind vielmehr beide gleichermaßen zur Ausdrucksseite zu zählen. Siehe auch KEMP, C. 1981, S. 35.

darf nicht für eine Spezies allgemein gelten. Dann erst kann die Imprese die Struktur eines syllogistischen Arguments aufweisen.¹¹³ Die Relation zwischen *inscriptio* und *pictura* ist dabei derart definiert, dass im Zusammenhang mit einer schlussfolgernden Aussage in einem „logischen“ Argument der Text der *inscriptio* dem Bild der *pictura* das entscheidende Qualitätsmerkmal prädikativ zuordnet. Der *inscriptio*-Text nimmt damit eine Mittlerstellung zwischen *pictura*-Bild und Metapher ein.¹¹⁴

Um die Beschaffenheit des Verhältnisses von *inscriptio* und *pictura* am Denkmal für Mathilde von Tuszien eindeutig zu bestimmen, liefert der Rekurs auf Tesauros Zeichentheorie, die dieser im Kontext konzeptistisch geprägter Emblematik erstellt, eine adäquate Erklärungsgrundlage.

Drei Arten von Zeichen

Tesauro unterscheidet drei Arten von Zeichen (*segno*), die alle gemeinsam haben, dass sie etwas anstelle von etwas anderem setzen.¹¹⁵ Dabei leitet sich das Bezeichnete vom Bezeichnenden ab. Das heißt: Leidenschaften und Beschaffenheiten beziehungsweise Eigenschaften des Bezeichnenden sind wie die des Bezeichneten, genauso wie man beispielsweise im Spiel eine Lupine für einen Scudo setzt und sagt, dass diese Lupine ein Scudo sei. Hier führt Tesauro das Beispiel einer Metapher an. Tatsächlich verwendet Tesauro statt des Begriffes „*segno*“ auch den Terminus „*metafora*“.¹¹⁶ Dabei handelt es sich jedoch um einen Oberbegriff, womit die Essenz des Zeichens bezeichnet wird. Das ist die Qualität, etwas anstelle von etwas anderem zu setzen. Das charakterisiert nicht allein die als Tropus definierte Metapher, sondern auch weitere Tropen, die auf der Grundlage dieser Eigenschaft bestehen oder definiert werden. Sie lassen sich drei Arten von Zeichen subsumieren.

¹¹³ TESAURO/DOGLIO 1975, S. 71. Tesauro selbst führt zur Demonstration das Beispiel des Phönix an, der aus der Asche wiederaufersteht, und vergleicht ihn mit einer Krähe, der diese Eigenschaft nicht zugesprochen werden kann, obgleich sie derselben Spezies angehört wie der Phönix. Aufgrund der besonderen Eigenschaft des Phönix kann beispielsweise ein Vergleich zu den Gedanken des Menschen gezogen werden, die in ähnlicher Weise aufsteigend und wiederauferstehend begriffen werden wie der Phönix, der zu Asche wird und daraus neu entsteht. Der Phönix kann damit als Sinnbild oder Metapher für die Gedanken fungieren.

¹¹⁴ Wenn auch nur beiläufig, so wird hier doch die Relation zwischen *pictura* und *inscriptio* und deren Beschaffenheit angesprochen. Das ist in Emblematiktraktaten selten der Fall. SULZER 1992, S. 194, stellt dazu fest, „dass dort, wo sich Imprese und Emblem am engsten berühren, nämlich im Zusammenwirken der beiden Künste, dies von den meisten Traktatisten lediglich konstatiert, aber nicht eigens zum Thema gemacht wird.“ Das Verhältnis zwischen Wort und Bild lässt sich im Kontext der Emblematik jedoch auch nicht idealiter festlegen, sondern muss von Fall zu Fall erneut analysiert werden. Das ist etwas, das in der älteren Forschung zur Emblematik nicht immer so gesehen worden ist; prominentestes Beispiel HENKEL/SCHÖNE 1967/1996, siehe auch die Studien von Peter Daly. Zu diesem Problem SULZER 1977, S. 415.

¹¹⁵ TESAURO/DOGLIO 1975, Kap. VIII, S. 49-52.

¹¹⁶ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 39.

Im Zusammenhang mit der Emblematik wird mit dem Begriff des Zeichens vor allem die Beziehung benannt, die zwischen dem in der *pictura* dargestellten Objekt und dem abwesenden, metaphorisierten Objekt besteht. Durch die Relation von Bezeichnendem (*significante*) und Bezeichnetem (*significato*) wird die Inhaltsseite eines *conchetto* definiert, das heißt ein bestimmter Inhalt oder ein Thema.¹¹⁷ *Significante* bezeichnet das Objekt der Metapher, *significato* das metaphorisierte Objekt. Die Beziehung zwischen diesen variiert graduell, kann gänzlich konventionell sein, aber auch lediglich wahrscheinlich begründet. Damit ist grob der Charakter der drei Arten von Zeichen umspannt, die von Tesauro im Einzelnen wie folgt begründet werden:

Die erste Art von Zeichen beruht vollkommen auf Konvention. Hierzu gehören Hieroglyphen, Chiffren, militärische Abzeichen und andere Zeichen, die aufgrund von Übereinkunft erfassbar sind. Die zweite Art zeichnet sich unter anderem durch das Verhältnis von Ursache und Wirkung aus oder von Konsequenz, Gewohnheit, Proportion des Teils zum Ganzen. Es handelt sich um metonymisch oder synekdochisch definierte Beziehungen, die innerhalb des Bereichs eines *conchetto* bestehen.¹¹⁸ Die dritte Art von Beziehung zwischen *significante* und *significato* beruht auf dem Prinzip der Ähnlichkeit. Hier erfolgt eine Verschiebung auf eine andere konzeptuelle und semantische Ebene, und zwar auf der Grundlage eines Sems, von dem angenommen wird, dass es sowohl dem *significante* als auch dem *significato* gemeinsam sei.¹¹⁹ In diesem Kontext haben wir es mit dem Tropus Metapher zu tun. Als Beispiel lässt sich die von Tesauro angeführte Imprese für Ludwig XII. heranziehen: das Stachelschwein, dessen herausragende Eigenschaft darin besteht, mit seinen Stacheln sowohl nahe als auch weit entfernte Feinde treffen zu können. Diese Qualität stellt das gemeinsame Sem von Tier und König dar und lässt beide vergleichbar werden.¹²⁰

¹¹⁷ Zu dessen Definition siehe oben.

¹¹⁸ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 47 f.

¹¹⁹ Der Begriff geht auf Algirdas Greimas zurück und bezeichnet die kleinste bedeutungstragende Einheit in einem System von Bedeutungen.

¹²⁰ Tesauros Klassifikation von Zeichen kommt jener nahe, die in der Semiotik von Charles Peirce vertreten wird. Nach Peirce ist ein Zeichentypus als rein konventionell einzustufen, wenn das Zeichen in Bezug zum Referenten arbiträr gesetzt als solches von diesem in einer bestimmten Bedeutung aufgefasst werden kann. Peirce nennt dieses Zeichen „Symbol“. Der zweite Zeichentypus zeichnet sich dadurch aus, dass das Zeichen, wie die Spur eines Tieres, das dieses erzeugt hat, auf die Realität verweist und diese damit indiziert - hier zum Beispiel in einem Verhältnis von Ursache und Wirkung. Peirce spricht bei diesem Zeichentypus von einem „Index“. Das Zeichen kann aber auch eine physische Ähnlichkeit mit seinem Referenzobjekt beziehungsweise Referenten aufweisen. Peirce bezeichnet diesen Zeichentypus als „ikonisch“. Zum Problem dieses Begriffes, worauf hier allerdings nicht weiter eingegangen werden kann, siehe die Ausführungen von INNOCENTI, L. 1983, 46 ff. - Ich denke, dass Tesauro mit seiner dritten Unterscheidung zum Verhältnis der

Der Zeichentypus der Wort-Bild-Einheit am Monument für Mathilde von Tuszien

Es ist naheliegend, dass das impresiale Gebilde, das das Monument der Mathilde von Tuszien bekrönt, sich auf die Markgräfin bezieht. Die Inschrift *“tuetur et unit”* könnte beispielsweise direkt an ihre Taten 1077 anknüpfen, als sie in der Auseinandersetzung zwischen Papst Gregor VII. und König Heinrich IV. vermittelte. Das Verb *“unit”* würde die Markgräfin dann in ihrer Funktion als einheitsstiftende Vermittlerin auszeichnen. *“Tuetur”* könnte sich sowohl auf Mathildes schützende Funktion gegenüber der katholischen Kirche als auch gegenüber dem reumütigen weltlichen Herrscher beziehen, für dessen Rehabilitierung sie gegenüber dem Papst eintritt.

Zusammen mit den Verben „schützen und einen“ lässt sich das Bild des Granatapfels als Bezeichnendes mit dem Bezeichneten, Mathilde von Tuszien, im Sinne des dritten Zeichentypus begreifen. Bei diesem weisen die Subjekte unter sich eine Ähnlichkeit auf. Tesauro unterscheidet hierbei zwischen einer physischen Ähnlichkeit und einer beseelten Ähnlichkeit. Erstere ist dadurch gekennzeichnet, dass das bezeichnende Subjekt physisch, das bezeichnete dagegen moralisch definiert ist. Bei der zweiten Art von Ähnlichkeit ist das bezeichnende Subjekt beseelt, das bezeichnete dagegen geistig definiert.¹²¹ Der Granatapfel ist nicht beseelt, sondern rein physisch definiert. Mit seiner Schale umfasst er die Kerne und das Fleisch der Frucht. Damit kann er als Sinnbild für Mathilde von Tuszien als moralisch handelndem Wesen stehen. Mit ihren Taten eint und schützt sie die Christen im Namen der katholischen Kirche. Derart interpretiert, kann das impresiale Gebilde am Monument der Markgräfin von Tuszien dem dritten Zeichentypus zugeordnet werden. Es ist damit als Metapher beziehungsweise Ikon zu verstehen.

Das Monument als *Impresa emblematica*

Das impresiale Gebilde oberhalb der Monumentalstatue Mathildes von Tuszien scheint damit eindeutig als eine Imprese der Markgräfin ausgewiesen, die im Zuge der Errichtung des Denkmals für sie geschaffen worden ist. Das Denkmal ist damit auch dezidiert als Ehrenmal für die Markgräfin ausgezeichnet. Das scheint bei einem Denkmal, das einer

Ähnlichkeit eine weiter gefasste Definition vornimmt als Peirce. Bei Letzterem ist die Ähnlichkeit vor allem physischer Art. Bei Tesauro dagegen kann sie auch im übertragenen Sinne bestehen. Hierunter fallen auch Metaphern, die bei Peirce dem ersten Zeichentypus subsumierbar sind. Die Verbindung mit Peirce Semiotik stellt bereits Loretta Innocenti fest, doch den wesentlichen Unterschied innerhalb des dritten unterschiedenen Zeichentypus macht sie nicht explizit, und dabei dürfte gerade dieser charakteristisch sein für die Auffassung von Metapher im Kontext seicentesker Poetik.

¹²¹ TESAURO/DOGLIO 1975, S. 49-50 und S. 71.

bestimmten Person gewidmet ist, nicht weiter verwunderlich. Doch bedenkt man den Ort, an dem es errichtet ist, dann ist das alles andere als selbstverständlich. St. Peter ist nicht der Ort öffentlicher Denkmäler für säkulare Herrscher. Allenfalls den Päpsten oder Heiligen werden hier Denkmäler gesetzt. Geistliche Würdenträger, die nicht das Amt des Papstes bekleidet haben, oder weltliche Herrscher¹²² fanden vor der Aufstellung des Denkmals der Markgräfin von Tuszien in solch monumentaler Form keine Ehrung im Petersdom.¹²³

Bisher wurde lediglich das impresiale Gebilde oberhalb der monumentalen Frauenstatue analysiert. Die weiteren Einheiten des Monuments: Frauenstatue, Inschriftenkartusche und Sarkophag mit Relieffront, sind noch nicht bedacht worden. Sind diese als Bestandteile eines Emblem analog strukturierten Gebildes zu verstehen, dann müssten sie sich analog zur emblematischen *subscriptio* interpretieren lassen. Neben *inscriptio* und *pictura*, die mit der impresialen Einheit im oberen Werkdrittel gegeben sind, würde eine weitere Einheit, die als *subscriptio* analog aufgefasst werden kann, das Monument als Emblem analog strukturiert auszeichnen. Im Gegensatz zu Impresen verweisen Embleme auf überpersonale und allgemeingültige sowie auch moralische Aussagen. Das Monument für Mathilde von Tuszien würde so gesehen noch einen weiteren (thematischen) Bezugspunkt oder -horizont aufweisen können, der über eine auf ein Individuum allein ausgerichtete Ehrung hinausginge. Damit wäre die singuläre Ehrung eines säkularen Herrschers in St. Peter wenn nicht zurückgenommen, so doch relativiert. Wie ist das emblem“technisch“ gesehen möglich? Schließlich liegt mit der Wort-Bild-Einheit, die das Monument überfängt, eindeutig eine Imprese vor. Embleme sind zwar ebenfalls durch *inscriptio* und *pictura* gekennzeichnet, doch denotieren diese keine personal ausgerichtete Semantik, sondern verweisen sogleich auf überpersonale, allgemeingültige Aussagen und Inhalte.

Die beiden emblematischen Gattungen erscheinen bereits allein von den Voraussetzungen und den Bedingungen her, die sich mit ihrer Konzeption verknüpfen, unvereinbar. Dass das nicht der Fall ist, zeigt Emanuele Tesauro sowohl in seinem Traktat *Idea delle perfette imprese* als auch im *Cannocchiale aristotelico*. Darin widmet er sich auch den

¹²² Das gilt unterschiedslos sowohl für weibliche als auch männliche Souveräne.

¹²³ Bis 1633 standen in St. Peter lediglich sechs Papstgrabmäler. Siehe KAT.AUSST. CANOSSA 1077, Bd. 2, S. 486. Zur Entstehungsgeschichte des Monuments für Mathilde von Tuszien siehe ebd., Kat.nr. 566-567, S. 484-487; BACCHI/TUMIDEI 1998, S. 26-34; WITTKOWER 1997, Kat.nr. 33, S. 254-255; POLLAK 1931, Bd. 2, Reg. 608-658, S. 204-215.

emblematischen Mischformen.¹²⁴ Danach kann zum Beispiel eine Imprese durchaus in Kombination mit einem Emblem bestehen. Es entsteht dann die sogenannte *Impresa emblematica*, die auch *Emblema impresiale* genannt wird. Bei ihr wird der Zweck oder die funktionale Ausrichtung (*il fine*) der Imprese mit der Form (*la forma*) des Emblems zusammengebracht. Sie ist wie folgt definiert:

„Primieramente adunque si può mescolare il *Fine* dell’Impresa con la *Forma* dello Emblema; come se tu vuogli accennare vn tuo priuato & Heroico pensiero, che è il *Fine* della Impresa, & ti serui di vna Proprietà [!] naturale nella Figura, come nelle Imprese; ma nella Inscrittione termini in vn Moral Documento che è proprio dell’Emblema; siche tu farai vn’*Impresa Emblematica*, ò vn’*Emblema* (per così dire) *Impresiale*.“¹²⁵

Das Besondere an der *Impresa emblematica* besteht darin, dass sich in ihr die emblematischen Gattungen Imprese und Emblem gerade in ihren distinkten Merkmalen vereint zeigen, die gattungsdifferenzierend definiert sind. Mit der *Impresa emblematica* vermag ein besonderer, auf eine Person ausgerichteter Gedanke zusammen mit einer Aussage beziehungsweise einer Sentenz, die einen überpersönlichen Charakter hat, getroffen werden.¹²⁶ Bezüglich der Realisierung der Imprese ist vom „*Heroico pensiero*“ die Rede. Dahinter offenbart sich eine Ideologie des Heroischen, die im Laufe des Seicento zunehmend an Bedeutung gewinnt. Mit dem Begriff des Heros werden formal Personen erfasst, die in irgendeiner Weise als außergewöhnlich anerkannt sind. Er umfasst zudem den außerordentlichen Rang, den eine Tugend einnimmt.¹²⁷ Als zentral erweist sich der

¹²⁴ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 706-711: *Mescolanza degli Emblemi con altri Simboli Arguti*.

¹²⁵ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 706-707.

¹²⁶ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 695; TESAURO/DOGLIO 1975, S. 37. Die Imprese ist beispielsweise „destinata per significare un particular concetto là dove l’emblema significa una sentenza o documento universale.“

¹²⁷ Diese Begriffsauffassung dominiert schließlich auch die Verhandlungen der Heiligsprechungsprozesse. Siehe SULZER 1992, S. 175, S. 196-197, zur „*virtù heroica*“ des Giordano Bruno. Diese wird als dem Individuum eingegossen verstanden. Ihr kommt damit eine geradezu theologische Dignität zu, die von jeglicher Eigenleistung des Individuums getrennt zu begreifen ist. Siehe ebd., S. 126, mit Verweis auf weitere Literatur zu diesem Thema, u. a. auf Hofmann, Rudolf: Die heroische Tugend. Geschichte und Inhalt eines theologischen Begriffs, München 1933 (= Münchener Studien zur historischen Theologie; Bd. 12). Der Begriff des Heros basiert auf Aristoteles und wird von diesem in der Nikomachischen Ethik angeführt, allerdings ohne eine Spezifizierung zu erfahren. Die Verherrlichung Gottes in einem *Heroico pensiero* ist als Aufgabe der Imprese verbunden mit der Belehrung des Volkes durch das Emblem. Dazu siehe KEMP, C. 1981, S. 12. Auch bei Giordano Bruno werden solche Impresen-Embleme thematisiert. Sie sind ebenfalls mit einer Philosophie der heroischen Tugend verbunden. Dazu siehe u. a. Yates, Francis A.: The emblematic conceit in Giordano Bruno’s *De gli eroici furori* and in the Elizabethan sonnet sequences, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 6 (1943), S. 101-121. Stilistisch weisen diese Impresen-Embleme bereits auf die Jesuitenemblematisierung hin. Siehe dazu SULZER 1992, S. 187-188; INNOCENTI, L. 1983, S. 23. Letztere stellt fest, dass die Transformation des Emblems in einen heiligen Text, und damit der Übergang von einem moralischen Gebiet zu einem ethisch-religiösen, zur Metamorphisierung metaphorischer, elitärer Texte beigetragen hat, und zwar hin zu einem darstellenden, didaktischen, exemplifizierenden Text, in dem weniger argute Assoziationen auftauchen.

Heroico pensiero dann auch im Zusammenhang mit den aufkommenden *Imprese Sacre* (Heilige Embleme), die formal oftmals nichts anderes sind als *Imprese emblematiche*; doch inhaltlich gesehen erweisen sie sich als gänzlich auf die Gottesthematik ausgerichtet.¹²⁸

Die subscriptio

Der *subscriptio* wird in der Forschungsliteratur zur Emblematis eine eher ergänzende Funktion im Verhältnis zu *inscriptio* und *pictura* zugeordnet. Das bedeutet aber keineswegs, dass sie damit als nebensächliche Beigabe einzustufen sei. Im Gegenteil: Ihre Entwicklungsgeschichte zeigt, dass sie entscheidende Funktionen wahrnimmt, die überhaupt erst ein bestimmtes Verständnis für das jeweilige Emblem oder auch die emblematische Imprese ermöglicht; sie nimmt eine Schlüsselrolle hierbei ein. Damit kommt ihr eine, wenn nicht gar die entscheidende Rolle beim Verfertigen und Lesen eines Emblems zu.

War sie zur Entstehungszeit der Emblematis im frühen Cinquecento noch darauf festgelegt, in Epigrammform zu erscheinen, emanzipiert sie sich im Lauf der Zeit davon, und zwar derart, dass ihre Spannweite von komplexen Sonetten, Gedichten, von Predigttexten und Erzählungen reichen kann, die auf Historien, Parabeln, Fabeln, und weiterem mehr beruhen, bis hin zu schlichten Beschreibungen des zu vermittelnden Inhalts.¹²⁹ Die Funktionen, die damit der *subscriptio* zukommen, sind entsprechend vielfältig. Die *subscriptio* kann das zu Vermittelnde in einer bestimmten Weise akzentuieren, modifizieren, aber auch verifizieren. Sie muss nicht nur eine Funktion erfüllen; sie vermag durchaus auf mehreren funktional definierten Ebenen zu operieren. Dabei kann sie rein beschreibend verfahren, das Vermittelnde erklären, es sowohl explizit als auch nur implizit ausdeuten. Die *subscriptio* kann zudem zum Ausgangspunkt für einen autonomen Argumentationsprozess genommen werden, dem gegenüber *pictura* und *inscriptio* als eine Art Vorgabe dienen. Die Beweisführung, die hier vorgenommen wird, erfolgt unabhängig von der Wort-Bild-Einheit von *pictura* und *inscriptio*, meist in der Form eines logischen Exempels. Das geschieht vorwiegend, wenn die *subscriptio* als Prosatext verfasst ist, denn dann entwickelt sich die Begründung wie es beispielsweise in einer Predigt erfolgen kann, indem als Argumentationsgrundlage Geschichten und Beispielsfälle erzählt werden. Poetische Texte weichen hiervon nicht ab. Jedoch arbeiten

¹²⁸ Dazu siehe das folgende Kapitel. Zur theologischen Voraussetzung religiöser Emblematis siehe SULZER 1992, S. 240-241.

¹²⁹ Vgl. SULZER 1992, S. 24-25; KEMP, C. 1981, S. 31-35; HECKSCHER/WIRTH 1959, Sp. 93-94.

sie mit konnotativen Nuancen, die subtiler wirken und dem Rezipienten gegenüber eine assoziative sowie emotive Macht entfalten können.¹³⁰

Dementsprechend unterteilt Tesauro die *subscriptio* in zwei Teile, die allerdings variabel und um weitere Funktionen erweiterbar sind. Beide Teile müssen auch nicht zwingend in einer bestimmten Reihenfolge aufeinander folgen.¹³¹ Der eine Teil der *subscriptio* bezieht sich auf die *pictura*, das Bezeichnende. Dieses wird in der Regel in einer *storia* oder *favola*, das heißt in einem zusammenhängenden, narrativen Kontext, erläutert, und zwar derart, dass auch der einfach Gebildete diese verstehen kann. Im anderen Teil der *subscriptio* werden die bezeichnende Darstellung und ihre *storia* dem Bezeichneten appliziert, das heißt der Literalsinn wird nun auf seiner intendierten, metaphorisch definierten Ebene erläutert.¹³² Hier wird der Bezug zwischen beiden Ebenen hergestellt, und zwar unter Einsatz der *forma affettuosa*, einer Darstellungsweise, die die Gefühle und Emotionen (*affetti*) des Rezipienten direkt ansprechen soll. Dieser Part kann dann zum Beispiel warnend, lockend oder drohend ausfallen. Tesauros Unterteilung lässt sich analog sehen zur Konstruktion von Allegorien oder Fabeln, welche zum Beispiel derart konzipiert sind, dass ein Teil ein Thema narrativ entfaltet und der andere die Moral dazu wiedergibt. Bezeichnenderweise nennt Tesauro die *subscriptio* neben „*inscrittione*“ auch „*moralizzazione*“.¹³³ Dieser Begriff bezeichnet seit dem Mittelalter die allegorische Lektüre eines Textes; allerdings kommt ihm in Tesauros Verwendungsweise nur noch der Name einer exegetischen Operation zu, ohne dass sich damit Implikationen ethisch-moralischen Charakters verbinden würden. Die *subscriptio* bewahrt vielmehr eine analog zu begreifende allegorisierende Funktion.¹³⁴

¹³⁰ INNOCENTI, L. 1983, S. 102 f.

¹³¹ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 653 f.

¹³² Intention ist hier im Sinne von Umberto Ecos „*intentio operis*“-Begriff zu verstehen. Siehe dazu SCHALK 2000, S. 164-171. Der Begriff steht in Abgrenzung zu einem autorintentional orientierten Verfahren. Die *intentio operis* stellt ein unbestimmtes Beschreibungskonstrukt dar, das sich erst im Akt der Interpretation ergibt. Dieser wird als interpretative Kooperation von Text und Interpret aufgefasst. Dabei wird deren Relation wie folgt verstanden: Der Text verfolgt über Textintention Strategien der Konstitution möglicher Modell-Leser; der Text ist als semiotischer Mechanismus zu begreifen, dessen Funktion in Rollenentwürfen möglicher Interpreten besteht; der Leser wird im Text als Modell-Leser antizipiert, sozusagen in den eigenen Generierungsprozess mit eingeplant. Mit diesen Annahmen rückt Eco seine Textpragmatik in die Nähe der Rezeptionsästhetik. Das erfolgt, „um zu verdeutlichen, dass er an der Möglichkeit, zulässige Interpretationen in Verbindung mit der jeweiligen Textstruktur zu messen, unbedingt festhalten möchte.“ SCHALK 2000, S. 165. Dazu siehe auch das nächste Kapitel.

¹³³ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 701-702.

¹³⁴ INNOCENTI, L. 1983, S. 100-102.

Die *subscriptio* ist generell immer Beschreibung und Erklärung zugleich. Oft beinhaltet sie noch mehr: Sie gilt unter anderem - wie bereits schon das Epigramm - als der Ort, an dem ein metalinguistischer Diskurs über das Emblem möglich ist: Das Emblem selbst wird dann thematischer Gegenstand des Diskurses, indem es sich in einer explizit gesetzten Autoreferenz entäußert sieht, die dem Rezipienten durch entsprechende, werkintern gesetzte Signale verständlich werden können.¹³⁵

Die *subscriptio* kann zudem nach zwei Richtungen hin gelesen werden: Einmal bezieht sie sich auf *inscriptio* und *pictura*, und verdeutlicht damit die infralinguistische Referenz der emblematischen Einheit. Sie ist zudem auch in einem Bezug auf den Rezipienten zu erfassen, wobei das Problem „Rezipient“ quasi vorüberlegt und im Text selbst virtuell „durchgespielt“ ist. Im kommunikativ definierten Spiel mit dem Rezipienten, der mittels eines vorgezeichneten exegetischen und moralischen „Lösungsweges“ geleitet wird, kann sich in der *subscriptio* somit auch das Ziel der Emblematisierung aktualisieren: die *persuasio*, die im kirchlich-religiösen Kontext mit Glaubensüberzeugung, Hinführung zum Glauben oder auch Vermittlung von Glaubenswahrheiten umschrieben werden kann.¹³⁶

Die *subscriptio* des Monuments für Mathilde von Tuszien

Würde Mathilde von Tuszien in allen Partien des Monuments gleichermaßen zentral sein, dann ließe sich das Denkmal als rein auf ihre Person ausgerichtet begreifen, das lediglich von einer Imprese auf ihre Person überhöht ist. Sollte sich jedoch zeigen, dass die Ausrichtung der Werkkomponenten noch von einem anderen Hauptprotagonisten oder einem Thema bestimmt sind, in dem nicht Mathilde von Tuszien zentral ist, sondern eine überpersonale, allgemeingültige Proposition denotiert wird, dann lässt sich das Monument strukturell analog zu einer *Impresa emblematica* begreifen. Hierzu werden im Folgenden die einzelnen Werkkomponenten Statue, Inschriftenkartusche und Sarkophagrelief je gesondert in Bezug auf die impresiale Einheit oberhalb der Statue der Mathilde von Tuszien interpretiert. Um sowohl die strukturelle als auch die semantische Relation zwischen den Einheiten eindeutig bestimmen zu können, werden die jeweiligen

¹³⁵ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, Kap. 4, S. 95-144. Siehe auch Roland Barthes, in: *Communications* 4 (1964), der zwei Typen visuell-verbaler Beziehungen bzw. Funktionen der Kommunikation unterscheidet. Dieser Gedanke wird wieder aufgenommen u. a. von Umberto Eco und Roman Jakobson.

¹³⁶ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 13. Siehe auch ARESI 1611, S. 828, wonach die *subscriptio* die Mittel bereithält, den Rezipienten in ein interpretatives Spiel, und damit in eine Moral zu involvieren; aus der *subscriptio* soll die Doktrin für unsere Seele gezogen werden können.

Hauptprotagonisten der Werkkomponenten ermittelt beziehungsweise das jeweils vorherrschende Thema, das diese bestimmt.

Die Statue

Das Denkmal der Mathilde von Tuszien wird durch die Monumentalstatue der Markgräfin dominiert. In leichtem Kontrapost steht sie auf einer schmalen Plinthe. Sie wird von einem hohen Podest getragen, das ungefähr dieselbe Höhe einnimmt wie die Nische, in welcher die Statue eingestellt ist. Die Markgräfin ist nach antikem Vorbild gewandet, trägt das Kleid über der linken Hüfte ein wenig gerafft. Hier ruht die dreifach bekrönte Tiara des Papstes auf, die die Markgräfin samt Petrusschlüssel in ihrer linken Armbeuge hält. In der rechten Hand, mit leicht nach vorne, in den Betrachterraum ausgestrecktem Arm, hält sie einen Herrscherstab (*bastone*). Ihren nach links zum Kirchenraum hin gewandten Kopf zierte ein Diadem. Mit dem *bastone* ist sie als Herrscherin über ein weiträumiges Gebiet in Norditalien ausgewiesen. Indem sie die Insignien des Papsttums mit sich führt, weist sie sich als Schutzherrin der Kirche aus, eine Funktion, die ihr historisch gesehen zukommt.¹³⁷

Die Attribute, die die Statue in Händen hält, können sie auch als Ausdruck einer Personifikation ausweisen. Vergleichbar wäre sie beispielsweise Ripas Personifikation der *Autorità* oder *Podestà*.¹³⁸ Danach versinnbildlichen die Schlüssel „l'autorità è potestà spirituale“, das Szepter beziehungsweise der Herrscherstab „mostra l'autorità, e potestà temporale“. Während die päpstlichen Insignien Tiara und Schlüssel für die geistliche Autorität stehen, kann der *bastone* auf die umfassende Herrschaft der römisch-katholischen Kirche über weite Landesgebiete Italiens sowie damit einhergehend über weltliche Belange verweisen. Das Denkmal würde damit Mathilde von Tuszien repräsentieren und zugleich die Autorität und Macht die Kirche personifizieren.

¹³⁷ Dazu siehe Ausführungen bei BELDON SCOTT 1985, S. 123-125 und S. 127, Anm. 41; Pastor, Ludwig: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges, Gregor XV und Urban VIII (1621-1644), 2. Abteilung, Urban VIII (1623-1644), zweiter Teil, Freiburg i. Br. 1929, S. 848-881 (= Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 13). 1107 hat Mathilde von Tuszien der Kirche die Herrschaft über ihre Landesgebiete vermacht. Diese bilden die Grundlage des damals entstehenden Kirchenstaates. BACCHI/TUMIDEI 1981, S. 27-28 und S. 31. Bernini zeigt Mathilde von Tuszien nicht wie eine mittelalterliche Heilige, sondern wie eine antike Heldin. Bacchi/Tumidei erkennen hierin einen Tribut an den neu aufkommenden klassizistisch orientierten Geschmack. BELDON SCOTT 1985, S. 121, sieht die Darstellung der Markgräfin angelehnt an jene antiker Heldinnen wie Athena oder Bellona.

¹³⁸ RIPA 1618/1992, S. 36-37, Abb. S. 37. Danach versinnbildlichen die Schlüssel „l'autorità è potestà spirituale, come benissimo lo dimosra [!] Christo Nostro Signore, & Redentore, quando per mezo d'esse diede quella suprema autorità a San Pietro dicendo: *Et tibi [!] dabo claves regni Coelorum, & quodcumque ligaveris super terra merit ligatum*, ecc., Matth. cap. 16.“ Das Szepter weist auf die weltliche Macht, „mostra l'autorità, e potestà temporale“.

Die Nische

Diese Interpretation der Statue wird durch die Konzeption der Nische gestützt.¹³⁹ Die Nische ist durch eine nach innen geschwungene Kurvatur und durch eine auffällige Breite charakterisiert, worauf in vier reliefierten Feldern Waffen und sonstige Kriegsutensilien appliziert sind. Im Scheitelpunkt der Nische, auf dem fünften Reliefeld, sind Palmwedel und ein Helm angebracht, der als Kopfbedeckung von Personifikationen der *ecclesia militans* gängig ist.¹⁴⁰ Man kann die Zierde des Bogens als reinen Nischendekor auffassen. Wird sie jedoch analog zum plastischen Schmuck eines Triumphbogens begriffen, dann erweist sich die Nische buchstäblich als „Tor“ zu einem *sensus spiritualis*, und damit als interpretatorischen Zugang, wodurch die Repräsentation der Markgräfin Mathilde von Tuszien zur Personifikation der Kirche transformiert wird.¹⁴¹ Über die Nische erfolgt ein Bedeutungszuwachs des Denkmals für Mathilde von Tuszien. Durch die Nischengestaltung wird zugleich die Personifikation in der Nische spezifiziert. Die Statue zeigt sich als monumentale *ecclesia triumphans*.

Die Kartusche mit Inschrift

Unterhalb der Statue ist auf der ovalförmigen, lorbeerumkränzten Kartusche folgende Inschrift eingemeißelt:

Urbanus VIII. Pont. Max. Commitissae Mathildi. Virilis animi foeminae. Sedis
Apostolicae propugnatrici pietate insigni liberalitate celeberrimae huc ex Mantuano.
Sancti Benedicti coenobio translatis ossibus gratus aeternae laudis promeritum.
Mon.pos.An. MDCXXXV¹⁴²

Erwartungsgemäß finden sich hier die herausragenden Charaktereigenschaften der Mathilde von Tuszien gepriesen: ihre männliche Seele, ihre Frömmigkeit und

¹³⁹ Zur formalen Herkunft der Nische von Carlo Maderno siehe BACCHI/TUMIDEI 1998, S. 30.

¹⁴⁰ Vgl. u. a. die von Bernini entworfene Gedenktafel für den Kirchengeneral Carlo Barberini an der Innenfassade von S. Maria in Aracoeli, Rom, von 1630. Dazu WITTKOWER 1997, Kat.nr. 26, S. 249-250; Lavin, Irving: Bernini's Memorial Plaque for Carlo Barberini, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 42 (1983), S. 6-10. Die beiden Personifikationen, die die Tafel flankieren, stellen wohl *ecclesia militans* und *ecclesia triumphans* dar. Die links der Inschrift angebrachte Personifikation der *ecclesia militans* hält die päpstlichen Insignien, die rechts davon angebrachte *ecclesia triumphans* einen mit Lorbeer umwundenen Schild.

¹⁴¹ Vgl. Menne, in: KAT.AUSST. CANOSSA 1077, S. 610. Auch Menne deutet die Statue der Markgräfin als Personifikation der *ecclesia triumphans*, führt das jedoch allein auf die Haltung der Statue zurück. BELDON SCOTT 1985, S. 122, sieht mit der Nische ebenfalls einen Anklang an einen Triumphbogen gegeben und interpretiert die Statue zusammen mit dem Helm im Nischenscheitel über ihr als visualisierte Metapher Urbans VIII., wodurch Mathilde von Tuszien als Schild der Römischen Kirche gepriesen wird. Zum Bezug zu Urban VIII. siehe unten.

¹⁴² FORCELLA 1877, Bd. 6, S. 153.

Großzügigkeit. Betont wird auch Mathilde als Schutzherrin des Apostolischen Stuhls. Doch schon rein formal fällt auf, dass der Namenszug Papst Urbans VIII. noch vor jenem der Mathilde von Tuszien steht. Dessen Schriftzug ist fast doppelt so groß wie jener der Markgräfin darunter. Auch der Lorbeer, der die Kartusche umfasst, bildet zur Entstehungszeit des Monuments ein häufig genutztes Bild für Urbans Ruhm. Mit diesem sind fast alle Werke versehen, die in einem Zusammenhang mit seiner Person stehen.¹⁴³ Die Inschrift mit dem größer gehaltenen Namenszug des Papstes suggeriert bereits visuell dessen prioritäre Stellung vor Mathilde von Tuszien. Hierdurch kommt Urban VIII. als Repräsentant des Apostolischen Stuhls in den Fokus. Seine Art der Nennung am Monument für Mathilde von Tuszien erscheint mindestens ebenso bedeutend wie die Preisung der Mathilde von Tuszien.

Die reliefierte Sarkophagfront

Die reliefierte Sarkophagfront zeigt die Begegnung zwischen Papst Gregor VII. und König Heinrich IV. anlässlich der Ereignisse 1077 in Canossa.¹⁴⁴ [Abb. 2] Heinrich IV. kniet zum Fußkuss vor dem Papst. Links von der zentral gezeigten Szene steht Mathilde von Tuszien, die mit ausgestrecktem rechtem Arm und Zeigefinger auf diese weist. Obgleich Mathilde von Tuszien maßgeblich dazu beigetragen hat, dass Heinrich IV. die Suprematie des Papstes in einem Akt der Unterwerfung anerkannt hat, ist sie nicht zentral platziert. Sie hebt sich fast nicht von der Gruppe der Frauen ab, die zu ihrer Linken steht. Dadurch scheint sie kaum mehr als eine weitere Augenzeugin des Geschehens zu sein.¹⁴⁵ Zentral Agierender ist der Papst. Die Bedeutung Mathildes von Tuszien scheint im Vergleich zu jener, die dem Papst zukommt, nur sekundär zu sein. Bezogen auf die Annahme, dass das Monument die Struktur einer *Impresa emblematica* aufweist und die Reliefszene *subscriptio* analog zu lesen ist, müsste das für das gerade festgestellte Ergebnis zur Folge haben, dass mit dem Wechsel des Hauptprotagonisten ein übergeordnetes Thema einhergeht, das mit einem Anspruch auf eine allgemein anzuerkennende Gültigkeit auftritt.

¹⁴³ Siehe beispielsweise die Baldachinsäulen des Hochaltarziboriums und das Grabmal des Papstes, beide in St. Peter, Rom. Dazu u. a. WITTKOWER 1997, Kat.nr. 21, S. 244-245.

¹⁴⁴ Zur neuartigen Form des Sarkophags, die nicht nur in der Auseinandersetzung des Künstlers mit antiken Formen, sondern auch mit Entwürfen des Künstlerkollegen Alessandro Algardis entstanden sein dürfte, siehe u. a. BACCHI/TUMIDEI 1998, S. 31 u. 32. Zu Algardi vor allem MONTAGU 1985, Bd. 2, Kat.nr. 161, S. 434-436.

¹⁴⁵ Zumindest andeutungsweise hebt sich eine weitere Frau, die rechts neben Mathilde von Tuszien steht, von der Gruppe der Frauen ab. Sie steht in einem angedeuteten Dreiviertelprofil nahezu in Rückenansicht zum Betrachter gewandt und ist mit verhülltem Haupt gezeigt. Möglicherweise handelt es sich bei ihr um Adelheid von Susa, die zusammen mit Mathilde von Tuszien während der Ereignisse in Canossa 1077 als Schwurzeugin fungierte. Siehe dazu Golinelli, in: KAT.AUSST. CANOSSA 1077, S. 593.

Im Zentrum der Reliefszene thront die Figur des Papstes. Sie lässt sich als Zitat der von Bernini selbst geschaffenen Skulptur Urbans VIII. für dessen Grabmonument in St. Peter erkennen.¹⁴⁶ Möglicherweise liegt hierin der Schlüssel zur Erklärung der Szene im Sinne von Tesauro's *metaforeggiare*. Wie oben bereits dargelegt, definiert Tesauro die *subscriptio* als zweigeteilt. Nach ihm indiziert sie sowohl eine Beschreibung als auch eine Erklärung des Themas, das über das emblematische Gebilde kommuniziert werden soll. Dabei kommt der exegetischen Operation, die Tesauro als "*metaforeggiare*" bezeichnet, eine entscheidende Bedeutung zu. Mit ihr gelingt die Freilegung eines Themas oder Inhalts, das sich zum Beschriebenen verhält wie eine Fabel ähnliche Struktur oder eine Art Moral, die sich im Emblem ähnlich vermittelt wie in Gleichnissen.

Mit der Reliefszene wird die Begegnung zwischen Papst Gregor VII. und König Heinrich IV. geschildert, die im Zug von Heinrichs Gang nach Canossa 1077 erfolgt ist. Diese Begegnung stellt sozusagen den Literalsinn des Visualisierten dar. Erkennt man in der Figur des Papstes jedoch die Gestalt Urbans VIII., dann kann davon ausgegangen werden, dass die Szene in die Gegenwart des Seicento verweist und damit eine zeitgenössische Relevanz erhält.

Mit dem Kniefall des weltlichen Herrschers vor dem Papst zeigt sich dieser als Letzterem unterlegen, erkennt damit dessen höherrangige Stellung ihm selbst gegenüber an. Das Thema, das mit der Szene vermittelt wird, ist die Visualisierung des päpstlichen Suprematieanspruches gegenüber säkularen Herrschern. Dieses Thema stellt sich im 17. Jahrhundert mit neuer Brisanz.¹⁴⁷ Wenn nun Urban VIII. in der Rolle Gregors VII. agiert, dann bedeutet das, dass das, was Gregor VII. repräsentiert, gleichermaßen für Urban VIII. gilt, ungeachtet der Jahrhunderte, die zwischen den beiden Pontifikaten liegen.¹⁴⁸ Gregor

¹⁴⁶ Diese Verbindung zieht auch BELDON SCOTT 1985, S. 123. Zum Grabmal Urbans VIII. siehe WITTKOWER 1997, Kat.nr. 30, S. 252-253; KAUFFMANN 1970, S. 109-137. Allgemein zum Barberini-Papst siehe SCHÜTZE 2007 und 1993. Eine weitere Darstellung, die Urban VIII. in der Rolle Gregors VII. zeigt, findet sich in der Sala della Contessa Matilda im Palazzo Vaticano, Rom, von Gianfrancesco Romanelli. Hier erweist Mathilde von Tuszien dem Barberini-Papst ihre Reverenz.

¹⁴⁷ Zur historischen Situation siehe u. a. PASTOR 1929 und BELDON-SCOTT 1985; BACCHI/TUMIDEI 1998, S. 28; KAT.AUSST. CANOSSA 1077, Bd. 2, Kat.nr. 566-567, S. 484-487/486.

¹⁴⁸ Das Problem des vom Papst kraft seines Amtes eingeforderten Suprematieanspruches gegenüber den weltlichen Herrschern besteht seit Konstantin. Allerdings ist Konstantin ein Beispiel für den weltlichen Herrscher, der sich aus freien Stücken dem Papst unterwirft und ihm zudem sein Herrschaftsterritorium freiwillig abtritt, wie es später auch Mathilde von Tuszien vollzogen hat. Das Kompositionsschema der Reliefszene weist eine auffällige Ähnlichkeit zu Szenen auf, die Begegnungen zwischen Konstantin und Silvester zeigen, wie zum Beispiel die Taufe des Imperators oder die Szene der Konstantinischen Schenkung. Semantisch scheint mir ein Bezug zu diesen beiden Bildtypen überzeugender als ein Bezug zum Bildtypus

VII. und Urban VIII. nehmen dieselbe Position ein, wobei Gregor VII. gegenüber Urban VIII. nicht nur historisch gesehen die Position eines Vorgängers zukommt. Bezogen auf das Thema des päpstlichen Suprematieanspruches nimmt er die Rolle eines Exempels ein. Die Verbindung zwischen den Protagonisten im Hinblick auf das übergeordnete Thema „Suprematieanspruch des Papstes“ entspricht damit einem Analogieschluss, wie er induktiven Beweisführungen eigen ist. Induktive Beweisführungen erfolgen in der Regel im Zusammenhang mit Glaubenswahrheiten, dogmatischen Aussagen usw. und beruhen auf axiomatischen Inhalten, die allgemein als wahr aufgefasst werden, doch letztlich nicht einwandfrei logisch, das heißt deduktiv, bewiesen werden können.¹⁴⁹ Die Szene, die vordergründig die historisch verbürgte Begegnung zwischen Gregor VII. und Heinrich IV. beschreibt, erfährt dank dieser Struktur zugleich die Möglichkeit einer Ausdeutung der Szene, die diese der zeitlich begrenzten Verankerung enthebt und ihr den Status gegenwärtiger Gültigkeit verleiht. Die Machtansprüche und Ziele, die sich bereits unter Gregor VII. mit dem Amt des Papstes verbanden, gelten noch immer.¹⁵⁰

Über die Zitatfigur des Papstes erschliesst sich eine Sinnebene, die über die reine Beschreibung der historisch verbürgten Szene hinausgeht. Mit der derart aufgefassten Figur kommt jedoch auch ein neuer Protagonist „ins Spiel“, der zumindest eine der drei

des thronenden Christus mit den zwölf Aposteln. Diese Verbindung zieht BELDON SCOTT 1985, S. 123 und S. 127, Anm. 22.

¹⁴⁹ Dazu siehe bereits ARISTOTELES 1995, I 1 und I 2. Die Rhetorik überzeugt den Hörer mittels eines Enthymems und nicht mittels eines syllogistischen Schlusses. An die Stelle des Beweises tritt das Beispiel, das nicht nur rational, sondern auch emotional zu wirken vermag. Zum exemplum siehe LAUSBERG 1960, §419: „Um das außerhalb der causa stehende exemplum überhaupt mit der causa in Beziehung zu bringen, bedarf es einer Methode. Die dem exemplum entsprechende logische Methode ist die inductio. Die Basis des Glaubwürdigkeitsbeweises durch Induktion bildet ein außerhalb der causa stehender unbezweifelter Sachverhalt. Von dieser Basis aus wird zur causa (die ein dubium ist) hin eine Beziehung hergestellt, die in der Ähnlichkeit besteht. Das ist die Methode des Sokrates.“ In diesem Zusammenhang erfolgt der Verweis auf Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae* V 2, 3-5.

¹⁵⁰ Der Fußkuss Heinrichs VII. und seine Abbitte gegenüber Gregor VII. wurden in Italien und nördlich der Alpen unterschiedlich interpretiert. Fasste man diese Akte im Norden als Demütigung des Königs auf, so sah man in Italien in der Handlung des Papstes gegenüber dem König den Akt der Vergebung betont. Gregor VII. selbst schrieb darüber, dass er den König in Gnade wieder in die Gemeinschaft der Gläubigen und in den Schoß der Kirche aufgenommen habe. Man war der Ansicht, dass Heinrich IV. mit seinem Handeln, wodurch er den Papst absetzen wollte, eine Sünde begangen habe. Gnade konnte ihm nur widerfahren, indem er öffentlich Busse leistete. In der italienischen Auslegung der Szene stand folglich nicht der Konflikt zwischen Papst und König im Vordergrund, sondern der Akt der Rekonziliation. Diesen deutete man seitens des Königs als freiwilligen Akt; aus freien Stücken habe er sich der Busse unterzogen. Dazu siehe Golinelli, in: KAT.AUSST. CANOSSA 1077, S. 592 ff. und S. 598, und Menne, ebd., S. 609-610. In der von Bernini geschilderten Szene kann die Geste des Papstes als Akt der Gnadenspende verstanden werden, und damit eine Interpretation im soeben geschilderten Sinne nahe legen. Rechts vom Papst dürfte Abt Hugo von Cluny zu sehen sein, der den schriftlich festgehaltenen Eid Heinrichs IV. in Händen hält. Mit dem auf der Reliefszene visualisierten Handeln Heinrichs IV., das in der italienischen Auslegung als freiwillige Busse und Unterwerfung unter die Suprematie des Papstes gedeutet wird, scheint ein Bezug zum analogen Handeln Konstantins gegenüber Silvester überzeugend, und damit auch die Konnotation des Bildtypus von der Begegnung zwischen Konstantin und Silvester im Akt der Taufe alles andere als abwegig.

subscriptio analog aufgefassten Werkeinheiten des Monuments für Mathilde von Tuszien zentral bestimmt. Urban VIII. als Repräsentant des *sedes apostolicum* erschien bereits im Zusammenhang mit der Inschriftenkartusche, machte Mathilde von Tuszien hier allerdings noch nicht den Rang als Geehrte streitig. In der Reliefszene dagegen verweist er sie in die zweite Reihe. Ihm gegenüber ist Mathilde von Tuszien nur subsidiär einzustufen.¹⁵¹

Das müsste auch Konsequenzen im Hinblick auf die Lesart der Imprese oberhalb der monumentalen Frauenstatue haben. Bisher wurde von der Annahme ausgegangen, dass sie auf Mathilde von Tuszien zu beziehen sei. Nun hat sich in der *subscriptio* mit Urban VIII. eine zweite Person „eingeschlichen“. Möglicherweise ist es der Papst, auf den die Imprese zu beziehen ist. Das wäre nicht ganz abwegig, da in der Tat eine Imprese Urbans VIII. tradiert ist, die als *pictura* einen Granatapfel zeigt. Allerdings weicht sie in ihrem Motto von der am Monument angebrachten Imprese ab.¹⁵² Über die Beschaffenheit der relationalen Verbindung der Wort-Bild-Einheit zu den *subscriptio* analog aufgefassten Werkkomponenten lässt sich dies klären.

Formal können zwei Arten der Verknüpfung von impresialem Gebilde und den Einheiten, die die *subscriptio* des Monuments definieren, aufgezeigt werden. Planimetrisch gesehen liegen der Sarkophag, die Inschriftenkartusche und die Imprese auf einer Ebene. Die monumentale Frauenskulptur dagegen tritt dieser gegenüber zurück. Der Sarkophag und die Imprese, die sich räumlich besehen weit voneinander entfernt befinden, werden jeweils durch zwei Putti flankiert und erfahren damit eine Akzentuierung, die sie trotz räumlicher Distanz als zusammengehörige Einheiten markieren, oder zumindest als Einheiten

¹⁵¹ BACCHI/TUMIDEI 1998, S. 32, sehen in Berninis Relieffigur der Markgräfin das Vorbild von Rubens heiliger Helena in Grasse, die ursprünglich für S. Croce in Jerusalem gedacht war. In der Figur der Mathilde von Tuszien lässt sich jedoch auch eine Assoziation zur Figur der heiligen Susanna in S. Maria di Loreto, Rom, von François Duquesnoy erkennen. Beide Figuren sind hinsichtlich ihrer Gewandung und ihrer Gestik ähnlich gestaltet; von einem Zitat kann hier allerdings nicht die Rede sein. Über die Ähnlichkeit zu einer frühchristlichen Heiligen würde sich auch die antikisierende Gewandung der Markgräfin erklären lassen; möglicherweise ist eine solche Ähnlichkeit intendiert. In hagiographischen Repertorien des 17. Jahrhunderts wird Mathilde von Tuszien als Heilige geführt. Siehe z. B. die *Natales Sanctorum Belgii* des Johannes Molanus. In den *Acta Sanctorum* der Bollandisten wird Mathilde von Tuszien unter den Heiligen und Seligen angeführt, die in den offiziellen Heiligenakten ausgelassen wurden. Dazu KAT.AUSST. CANOSSA 1077, S. 598-599. Eine bildkünstlerische Anlehnung an frühchristliche Heiligendarstellungen würde im Werk Berninis visuell einen Kommentar zum Status der Mathilde von Tuszien markieren können. Ihre faktisch im Sarkophag ruhenden Gebeine gelangten damit quasi in den Rang von Reliquien. Während die Figur der Mathilde von Tuszien im Relief als frühchristliche Heilige stilisiert erscheint, tritt sie als Statue im Gewand einer griechisch antiken Gottheit auf. Damit könnte jeweils eine spezifische Semantik verknüpft sein. Als frühchristliche Heilige wird Mathildes quasi-Heiligkeit visualisiert; im Gewand der antiken Heroine kann mit der Statue der Mathilde tatsächlich ein *Heroico pensiero* im Sinne einer *Impresa Sacra* ausgedrückt sein.

¹⁵² Sie ist in Giovanni Ferros *Teatro d'imprese* von 1623 abgebildet. Der Hinweis darauf erfolgt bereits durch BELDON SCOTT 1985, S. 127, Anm. 25; HOLMAN 1999, S. 664, Anm. 171.

kennzeichnen, die aufeinander Bezug nehmen. Die zweite Form der Verknüpfung von *pictura-inscriptio*-Einheit und *subscriptio* erfolgt über eine weitere virtuell zu ziehende Achse. Sie wird durch drei verschiedenartige Kopfschmuckformen markiert und verläuft von der goldfarbenen Krone, die die Putten samt impresialem Gebilde halten, über den *ecclesia militans*-Helm im Bogenscheitel der Nische bis hin zum Diadem, das das Haupt der monumentalen Frauenstatue bekrönt. Während diese Achse lediglich bis zur Statue Mathildes von Tuszien verläuft, umspannt die virtuelle Ebene, die die Putti als rahmende Eckpunkte markieren, die gesamte Struktur des Monuments. Dabei werden die vorspringenden Elemente akzentuiert: Imprese, Kartusche und Sarkophag. Mit Letzteren sind jene Partien des Monuments betont, in welchen Urban VIII. als Protagonist hervortritt. Das legt den Schluss nahe, dass die Imprese ebenfalls auf die Person Urbans VIII. ausgerichtet ist.¹⁵³

Die personale Proposition, die die Imprese definiert, kann damit als Proposition aufgefasst werden, die Papst Urban VIII. betrifft. Die im Sinne einer *Impresa emblematica* hinzukommende Aussage, die Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt, bildet gemäss der Interpretation der *subscriptio* analogen Werkeinheiten das Thema von der Suprematie des Papstes gegenüber den säkularen Herrschern. Urban VIII. als Papst steht, mit der entsprechenden Souveränität ausgestattet, als Stellvertreter Christi auf Erden über allem Irdischen. In dieser Eigenschaft vermag er alle Christen zu schützen und unter sich und der Institution Kirche zu einen. Derart kann die thematische Zusammenbindung von *subscriptio*-Semantik und Urban-Imprese am Monument für Mathilde von Tuszien lauten.

Ergebnis

Was vordergründig gültig schien: die Ehrung der Person Mathildes von Tuszien mittels einer eigens für sie geschaffenen Imprese, erweist sich nun als überlagert von der Auszeichnung einer weiteren Person mittels derselben Imprese. Wird damit eine Abdrängung der auf Mathilde von Tuszien ausgerichteten Imprese erzielt? Dem

¹⁵³ Beth Holman, ebd., meint, dass der Granatapfel als Attribut der Markgräfin auf dem Gemälde Farinatis dazu angeregt habe, dass Urban VIII. seine eigene Imprese, die ebenfalls den Granatapfel zeigt, oberhalb der Statue Mathildes anbringen liess. Beldon Scott, ebd., S. 123, bemerkt dazu: „Matildas coat-of-arms completes the personal tribute to the reigning pope, who had chosen the pomegranate tree as one of his personal imprese [!].“ Ich gelange zu einem ähnlichen Ergebnis wie die beiden Autoren. Doch ergibt sich dieses aus der strukturellen Analyse des Monuments selbst und nicht aufgrund einer mutmaßenden Folgerung. Zudem würde ich hier nicht davon sprechen, dass die Imprese des Papstes hier wieder aufgegriffen wird; vielmehr zeigt sich hier eine neu konzipierte Imprese, die auf Urban VIII. als Repräsentanten des *sedes apostolicum* ausgerichtet ist, und damit anders aufzufassen sein dürfte, als jene Imprese, die im akademischen Zirkel entstanden ist und zudem eine andere *inscriptio* aufweist, wodurch sich wesentlich der Charakter einer Imprese definiert.

widerspricht die zweite Art der strukturellen Verknüpfung von Imprese und *subscriptio* analoger Einheit, die konkret auf die monumentale Frauenstatue hinführt, die Mathilde von Tuszien repräsentiert, allerdings zugleich auch die autoritäre Macht der katholischen Kirche personifiziert. Wie verhält es sich dann mit dem Bezug der Imprese zum überpersonalen Thema „Suprematie des Papstes über die säkularen Herrscher“? Mathilde von Tuszien ist lediglich im Dienst der Kirche repräsentativ für das visualisierte übergeordnete Thema. Ihre Darstellung kann nur aus einer Mittel-Zweck-Relation im Hinblick auf die Kirche und das Papsttum heraus verstanden werden. Derart subsidiär gegenüber Papst und Kirche definiert, kann sie jedoch wiederum als Exempel für jeden säkularen Herrscher gelten und entsprechend geehrt werden.¹⁵⁴

Propositionen, wodurch Aussagen vermittelt werden, die überpersonal, allgemeingültig sind und zugleich eine herausragende Person ehren, bilden im Kontext der Emblematisierung das Charakteristikum einer *Impresa emblematica*. Allerdings weist das Denkmal für Mathilde von Tuszien als *Impresa emblematica* eine Besonderheit auf. Hier finden sich gleich zwei Personen geehrt. Das ist neben Mathilde von Tuszien Papst Urban VIII. Dabei kommt letztere Person erst auf den zweiten Blick zum Vorschein, scheint dafür jedoch die vordergründig geehrte Person in ihrer Bedeutung fast abzudrängen, indem sie sich als Hauptakteur des vermittelten Themas mit allgemeingültigem Anspruch geriert. Das bisherige Standortmerkmal von St. Peter war es, dass hier nur Denkmäler für Päpste und Heilige zur Aufstellung gelangten. Das Denkmal für Mathilde von Tuszien, das vordergründig als das erste Denkmal für einen weltlichen Herrscher gedeutet werden könnte, erweist sich bei näherer Betrachtung als „verstecktes“ Denkmal für einen weiteren Papst, Urban VIII. Barberini.

Kapitel II: Longinus und die Vierungspfeiler von St. Peter [Abb. 4]

Die Vierungspfeiler von St. Peter stehen im Zeichen der künstlerischen Leitung des Gian Lorenzo Bernini. [Abb. 5] Aus den Regesten der Fabbrica di San Pietro wird ersichtlich, wie dominant die Stellung des Künstlers im Vergleich zu den anderen Mitwirkenden wie François Duquesnoy, Francesco Mochi, Andrea Bolgi, Andrea Sacchi und weiteren

¹⁵⁴ Mathilde von Tuszien wird auch von BELDON SCOTT 1985, S. 125 f., als Exempel für die weltlichen Herrscher interpretiert. Allerdings erkennt er die Betonung ihres subsidiären Status.

Künstlern gewesen ist.¹⁵⁵ So war Bernini wohl maßgeblich am Entwurf des heiligen Andreas von Duquesnoy beteiligt;¹⁵⁶ den Auftrag, die Altäre der Heiligen in der Unterkirche mit Gemälden zu versehen, erging durch Vermittlung Berninis an den Maler Andrea Sacchi.¹⁵⁷ Für die Konzeption der Reliquientribünen zeichnet sich Bernini allein verantwortlich. Bereits Lavin hat die Reliquientribünen zusammen mit den Skulpturen der Heiligen Veronika, Longinus, Andreas und Helena in den Nischen darunter als eine Einheit interpretiert. Dass hierzu auch die Gemälde des Sacchi zu rechnen seien, findet sich bei seiner Interpretation zumindest impliziert. Lavin weist zudem auf Freskendarstellungen im Gewölbe der Unterkirche hin, die ebenfalls zur programmatischen Ausstattung der Vierungspfeiler gehören dürften.¹⁵⁸ Doch erst Rudolf Preimesberger versucht, den konzeptionellen Aufbau zu erfassen, der den Vierungspfeilern zugrunde liegen und der die Einheiten wie Reliquientribüne, Nische mit Skulptur und Altargemälde zusammenbinden könnte.¹⁵⁹ Er sieht einen möglichen Zusammenhang mit der Emblematik und setzt in seinen Analysen dazu an, das Werk Berninis als monumentale Umsetzung einer emblematisch geprägten Wort-Bild-Synthese zu deuten.¹⁶⁰ Preimesberger rekurriert vor allem auf die zweiteilig strukturierte Imprese, der insbesondere in höfischen Kreisen während des Cinquecento größte Beliebtheit zukam.¹⁶¹ Diese emblematische Form ist vor allem durch eine elitäre, schwer verständliche Sprache gekennzeichnet, bei der in der Tat die größte Freude dadurch erregt wird, dass sie aus weit auseinander liegenden, möglichst

¹⁵⁵ Vgl. POLLAK 1931, Bd. 2, Reg. 1621-2058/1794 (Eintrag vom 28.3.1643); zu den Statuennischen siehe ebd., Reg. 1621-1829; zur Nische mit der Statue des Longinus, ebd., Reg. 1760-1829; zu den Reliquientribünen, ebd., Reg. 1829-2058. Bernini war seit Mai 1628 als Architekt von St. Peter verantwortlich für die Vierungspfeiler. Die beste Übersicht über die Baugeschichte und mögliche Konzeption der Vierungspfeiler bieten noch immer LAVIN 1969, Kap. 3, S. 19-39; KAUFFMANN 1970, S. 85-108. Weitere Literatur: BACCHI/TUMIDEI 1998, S. 17 ff.; SUTHERLAND HARRIS 1977, S. 32.

¹⁵⁶ Vgl. POLLAK 1931, Bd. 2, Reg. 1794 (28.3.1643); LAVIN 1969, S. 20; PREIMESBERGER 1983, S. 41. Bis auf Mochi haben die anderen an der Ausstattung der Vierungspfeiler beteiligten Künstler zumindest nach generellen Entwürfen Berninis gearbeitet.

¹⁵⁷ Vgl. SUTHERLAND HARRIS 1977, Kat.nr. 36-39, S. 71-74 und S. 32, mit möglicher Begründung für den Auftrag der Gemälde an Sacchi.

¹⁵⁸ Inwiefern Bernini allerdings an einem Programm mitgewirkt haben könnte, das möglicherweise der Konzeption der Vierungspfeiler unterliegt, lässt sich nicht ermitteln. Fragen danach sind für den Kontext der Arbeit auch nicht relevant. Ebenso wenig kann es darum gehen, Aussagen über mögliche Intentionen des Künstlers treffen zu wollen. Zur Konzeption und den möglichen Rollen, die der Künstler selbst und Papst Urban VIII. dabei eingenommen haben könnten, siehe DOBLER 2008, S. 310-314 und ebd., Anm. 83, mit weiteren Literaturangaben.

¹⁵⁹ PREIMESBERGER 1983, 1989, 1991.

¹⁶⁰ PREIMESBERGER 1983, S. 45. Preimesberger spricht nur vage von der Beschaffenheit der Wort-Bild-Synthese und bleibt dabei unsystematisch, was wohl darin begründet liegen dürfte, dass er dem Phänomen des *concettismo* an sich bereits eine Systematik abspricht. Preimesberger meint, dass sich mit den Werken Berninis der Verweis auf eine neuartige emblematische Gattung zeige. Zu deren Beschaffenheit vermag er allerdings nichts Konkretes zu sagen, verweist aber diesbezüglich generell auf die konzeptistische Rhetorik als mögliche Grundlage zu jener.

¹⁶¹ PREIMESBERGER 1983, S. 48-49. PREIMESBERGER 1989, S. 145, verweist zwar auf SULZER 1977, sichert seine Interpretation der Vierungspfeiler jedoch nicht mit weiteren Angaben daraus ab oder untermauert diese damit.

gegensätzlichen Einheiten eine Synthese schafft, die es zu entschlüsseln gilt. Der Imprese kommt im höfischen Kontext ein geradezu enigmatischer Charakter zu. Eine gut durchdachte Imprese hat zudem bestimmten Regeln zu gehorchen. Dass sich Preimesbergers Emblematikbegriff in erster Linie an der zweiteilig strukturierten Cinquecento-Imprese orientiert, zeigt sein interpretatorischer Ansatz im Zusammenhang mit den Vierungspfeilern von St. Peter. So lassen sich der Inschrift in der Nische, die die Reliquientribüne überfängt, und dem reliefierten Bild der Lanze, das auf den Grund dieser Nische appliziert ist, die beiden impresialen Einheiten *inscriptio* und *pictura* zuordnen. Doch wie verhält es sich dann mit den weiteren Einheiten, die den Vierungspfeiler zieren? Bei Preimesberger findet vor allem die Statue in der Nische unter der Reliquientribüne keine feste Verortung. Der ungeklärte Status der Statue offenbart sich dadurch, dass er die Statue einmal selbst als *pictura* behandelt, das andere Mal dagegen das Bild der Lanze in der oberen Nischeneinheit als *pictura* auftritt, wobei nicht geklärt wird, wie das Verhältnis zum reliefierten Bild der Lanze darüber beschaffen sein könnte.¹⁶²

Es fehlt nur Weniges, um die Ansätze Preimesbergers für die Analyse einer konkreten Relation zwischen Berninis Konzeption der Vierungspfeiler und der Emblematik fruchtbar zu machen. Wird zum Beispiel die Entwicklung von Emblematik, die diese im Laufe der Zeit erfahren hat, und zudem die Stellung von Imprese und Emblem im jeweils konkreten Kontext, in dem das zu analysierende Werk angesiedelt ist, wie zum Beispiel im Kontext Kirche, Kunst nach dem Konzil von Trient, Poetik- und Rhetoriktraktate oder Kunsttheorien des Seicento, adäquat berücksichtigt, dann ist es auch möglich, Kriterien zu ermitteln, anhand derer sich eine mögliche Relation des jeweiligen Werks zur Emblematik aufzeigen lässt.¹⁶³ So konnte auch das Monument für Mathilde von Tuszien vor dem Hintergrund entsprechender zeitgenössischer Auffassungen zur Emblematik als ein emblematisch strukturiertes Kunstwerk erfasst werden, das den Bezug zu einer *Impresa emblematica*, eine Mischform von Emblem und Imprese, visualisiert zeigt.

Der Longinus gewidmete Vierungspfeiler

Analog zum Denkmal für Mathilde von Tuszien lässt sich auch an der Gestaltung der Vierungspfeiler die emblematische Einteilung in *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* vornehmen. Exemplarisch erfolgt dies im Folgenden anhand des Pfeilers, der dem heiligen

¹⁶² Vgl. PREIMESBERGER 1989, S. 144 f. Zur Beschaffenheit der Imprese siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit.

¹⁶³ PREIMESBERGER 1989, S. 145, fordert dies zwar, führt es selbst aber nicht durch.

Longinus gewidmet ist. Die *inscriptio* „*Lancea latus eius aperuit*“ („Die Lanze hat seine Seite geöffnet“) zeigt sich auf einem mehrfach geschwungenen Band, das von Putten getragen wird. Dieses befindet sich über dem Tabernakel, das in die obere Nische eingestellt scheint. [Abb. 10] Auf dessen Rückwand ist das Bild der Lanze, das von einem großfigurigen, geflügelten Engel gehalten wird, als Stuckrelief appliziert. Unterhalb dieses Bildes schweben zwei ebenfalls stuckierte Putten mit einem Palmenzweig. Diese Komponenten, die das Relieffeld innerhalb des tabernakelartigen Rahmens bestimmen, können aufgrund ihrer Nähe zur *inscriptio* die *pictura* definieren. Zur *subscriptio* lassen sich mehrere Einheiten der Pfeilerfront rechnen: die Longinus-Statue in der Nische unterhalb der Reliquientribüne, die Inschrift zwischen den beiden Nischeneinheiten,¹⁶⁴ [Abb. 11] das Gemälde der Longinusmarter von Andrea Sacchi, das über dem Altar des Heiligen in der Unterkirche hing, [Abb. 6] die Gewölbedekoration, die ursprünglich für die Longinus-Kapelle vorgesehen war.¹⁶⁵ [Abb. 15]

Obleich all diese Einheiten deutlich voneinander abgegrenzt auftreten, finden sie sich doch alle auf eine Weise miteinander verbunden, die es berechtigt erscheinen lässt, sie als Bestandteile einer sie alle gleichermaßen umfassenden Struktur zusammenzusehen. So kann die Sockelaufschrift der Longinusstatue „*Sanctus Longinus Martyr*“ zwar als Benennung des auf dem Sockel Stehenden begriffen werden. Bedenkt man jedoch, dass nicht Bernini mit seiner Statue den Longinus als Märtyrer zeigt, sondern Sacchi auf seinem Gemälde in der Unterkirche, dann kann die Aufschrift auch als Verweis von der Statue auf das Gemälde unmittelbar darunter verstanden werden. Das Gemälde kann vom Betrachter, der vor der Statue steht, durch ein vergittertes Fenster im Sockel der Statue gesehen werden.¹⁶⁶ Beide Longinus-Darstellungen lassen sich im Sinne einer narrativ definierten

¹⁶⁴ Diese Inschriften finden bei Preimesberger lediglich im Zusammenhang mit der Deutung des Veronika-Pfeilers Beachtung, siehe PREIMESBERGER 1983, S. 474. Seine Interpretation geht von der Deutung der zentralen Begriffe aus, die dort angeführt sind. Dieser Ansatz hat nichts mit einer emblematisch ausgerichteten Interpretation zu tun.

¹⁶⁵ Letztere finden sich in der Sekundärliteratur erstmals bei LAVIN 1969, S. 29, S. 36, erwähnt. Die Gewölbedarstellungen befinden sich nicht am heutigen Longinus-Pfeiler. Im Laufe der Planungsgeschichte zur Ausstattung der Vierungspfeiler kam es mehrfach zu Änderungen. Als diese auch die Umstellung der Longinusstatue vorsahen, waren die Gewölbe der Unterkirche bereits freskiert. Sie wurden später nicht mehr übermalt. Weitere Spuren der Änderungen zeigen sich unter anderem auch an den Sockeln, auf denen die Statuen der Heiligen stehen. So weist der Sockel des Longinus Szepter und Lorbeerzweige auf, die ursprünglich für den Sockel mit der Statue der Kaiserin Helena bestimmt waren. Auch auf den Postamenten der Tabernakelsäulen im oberen Nischenfeld dürfte noch die Spur von Planungsänderungen zu sehen sein. So sind die Fische bei Helena angebracht statt bei Andreas. Die Änderungsgeschichte der Vierungspfeiler wird hier nicht weiter vertieft, da sie für die folgenden Ausführungen nicht zentral sind. Dazu siehe vielmehr LAVIN 1969, S. 24-27; DOBLER 2008. Zu den Sacchi-Gemälden, die zu einem späteren Zeitpunkt durch Mosaiken ersetzt wurden, siehe SUTHERLAND HARRIS 1977, 32.

¹⁶⁶ Zum Gemälde Sacchis siehe SUTHERLAND HARRIS 1977, Kat.nr. 38, S. 72-73.

Relation von Ursache und Wirkung interpretieren. Dabei repräsentiert die Longinus-Statue des Bernini die Bekehrung, das Wieder-Sehen-Können des Zenturio, ein Stadium im Leben des Longinus, das dem seines Martyriums vorangeht.¹⁶⁷ Beide Repräsentationen beziehen sich in dieser Lesart auf einen sie gleichermaßen umfassenden Zeitraum: die Lebensspanne des Longinus, die in die Lebenszeit Christi fällt.¹⁶⁸

Beim Pfeiler, der der heiligen Veronika gewidmet ist, verläuft die Lesrichtung umgekehrt von unten nach oben statt von oben nach unten. Auf Sacchis Gemälde ist Veronika gezeigt, die gerade von einem Soldaten von Christus weggestoßen wird, dessen Gesicht sie soeben mit einem Tuch bedeckt hat.¹⁶⁹ [Abb. 7] Die Veronika-Statue Francesco Mochis hält das Tuch mit dem Abdruck des Gesichts Christi in ihren Händen. [Abb. 12] Ihr weit ausholender Schritt, das wehende Gewand und ihr klagender Gesichtsausdruck lassen sie als Agierende in einer Fortsetzungsszene zur gemalten Veronika auftreten. Es ist, als würde sie entsetzt davon eilen, nachdem sie Christus noch mit ihrem Tuch den Schweiß vom Gesicht nehmen konnte. Die Zeitspanne, die mit der Statue sowie mit der Darstellung auf dem Gemälde markiert ist, umfasst die Lebenszeit der Veronika sowie jene von Christus. Durch die Sockelaufschrift „*Sancta Veronica Ierosolymitana*“ erfolgt ein Verweis auf die Verortung der Heiligen in Jerusalem. Das ist auch der Ort von Christi Leiden.

Wie die Darstellungen der Veronika sind auch jene der Helena derart zu lesen, dass das Gemälde Sacchis eine Vorläuferszene schildert, zu welcher sich die skulpturale Darstellung als zeitlich nachfolgend erweist. Während Sacchi die Kreuzesvision der Heiligen zeigt¹⁷⁰ [Abb. 9], steht in der Pfeilernische darüber Andrea Bolgis Helena-Statue, die dem Betrachter das Kreuz und die Kreuzesnägel Christi präsentiert. [Abb. 14] Das sind die sichtbaren Zeichen dessen, was ihr zuvor in der Vision erschienen ist und was sie der Vision folgend gefunden hat.

¹⁶⁷ Vgl. hierzu die überzeugenden, vielschichtigen Interpretationen der Longinus-Statue von Preimesberger, in welchen er die unterschiedlichen Konnotationen und Allusionen von diversen Legenden, die Longinus betreffen, miteinbezieht. PREIMESBERGER 1989, S. 149-159. Longinus wird als Visualisierung einer einfigurigen *storia* interpretiert. Siehe auch PREIMESBERGER 1983, S. 51-53; KAUFFMANN 1970, S. 98, stellt bezüglich der Longinus-Darstellung bereits eine Verflechtung von narrativem und repräsentativem Typus fest; zur Longinus-Statue siehe auch WITTKOWER 1997, Kat.nr. 28, S. 250-251.

¹⁶⁸ In entsprechender Weise hat bereits Preimesberger die Veronika-Statue des Francesco Mochi auf das Gemälde Sacchis in der Unterkirche bezogen, siehe PREIMESBERGER 1983, S. 478.

¹⁶⁹ Vgl. SUTHERLAND HARRIS 1977, Kat.nr. 36, S. 71-72.

¹⁷⁰ Vgl. SUTHERLAND HARRIS 1977, Kat.nr. 39, S. 73-74. Allgemein zu den vier Gemälden Sacchis siehe ebd., S. 16-17 und S. 31-32.

Bei den Darstellungen des Heiligen Andreas ist die Zeitkoordinate nicht derart eindeutig feststellbar, wie es bei den anderen Darstellungen der Fall ist. In der Unterkirche zeigt das Gemälde Sacchis die Kreuzesanbetung des Heiligen auf seinem Weg zur Martyriumsstätte.¹⁷¹ [Abb. 8] Die Statue des Heiligen von François Duquesnoy ist vor dem Kreuz stehend mit gen Himmel gewandtem Blick gezeigt. Auf dem Sockel der Statue ist die Inschrift „*Sanctus Andreas Apostolus*“ [Abb. 13] angebracht. Die Statue lässt sich in ihrer Darstellungsweise nicht derart eindeutig in einen zeitlich definierten Bezug zur gemalten Repräsentation des Heiligen in der Unterkirche einbinden. Sie scheint einer zeitlichen Koordinate vielmehr enthoben.¹⁷² Doch lassen sich die Andreas-Darstellungen räumlich koordinieren. Während die Veronika- und Longinus-Darstellungen in der Lebensspanne Christi sowie in Jerusalem, am Ort Christi Leiden, anzusiedeln sind,¹⁷³ verweist Andreas zusammen mit Helena bereits auf einen anderen Ort: Rom. Alle vier Heiligen sind Zeugen des Kreuzes- und Erlösungstodes Christi, doch während Veronika und Longinus die Lebenszeit Christi, seine konkret leibliche Gegenwart bezeugen, stehen Andreas und Helena für die Zeugenschaft des Glaubens, einer Zeugenschaft, die nur noch mittelbar auf die leibliche Gegenwart Christi rekurriert.

Auch die in den Gewölben der Unterkirche dargestellten Szenen können in einer Verbindung mit den Nischeneinheiten der Oberkirche gesehen werden. So zierte das Gewölbe, das ursprünglich zum Pfeiler mit der Statue des Longinus zählte, das Fresko einer Longinus-Darstellung, die derjenigen sehr ähnlich ist, die Bernini als Statue ausgeführt hat.¹⁷⁴ [Abb. 15] Nach Lavin handelt es sich beim freskierten Longinus um die Abbildung eines ersten Entwurfs, den Bernini für seine Statue vorgesehen haben soll. Auf dem Gewölbefresko der Unterkirche des Veronikapfeilers ist Bernini selbst dargestellt, der Papst Urban VIII. seinen Entwurf zu den Reliquientribünen der Vierungspfeiler präsentiert.¹⁷⁵ [Abb. 16 und Abb. 17] Diese Darstellungen beziehen sich auf die Konzeption der Pfeilerausstattung selbst und vermitteln einen Blick auf den Entstehungsprozess der Pfeilerkonzeption. Man kann sie als den Pfeilern integrierte metalinguistische Elemente begreifen. Dagegen definieren sich die oben festgestellten

¹⁷¹ Vgl. SUTHERLAND HARRIS 1977, Kat.nr. 37, S. 72.

¹⁷² Narrative Anklänge an die Heiligenvita lassen sich hier nicht erkennen. Das ist zwar auch bei der Helena-Statue der Fall, doch kann die Demonstration der Nägel in eine unmittelbare Verbindung zur Visionsschilderung Sacchis gebracht werden, da sie in der Folge der Visionsverwirklichung erst möglich ist.

¹⁷³ Vgl. LAVIN 1969, S. 37. In Bezug auf den Longinus-Pfeiler sieht das auch Lavin derart.

PREIMESBERGER 1983, S. 485, stellt für alle vier Pfeiler dieselbe Lesrichtung fest: die Vergangenheit sei in den Gemälden gegenwärtig, die Zukunft in den Reliefs und die Gegenwart in den Statuen.

¹⁷⁴ Vgl. hierzu die Angaben bei LAVIN 1969, S. 36 f. und Abb. 66; TORRIGIO 1639, S. 200 ff./S. 222.

¹⁷⁵ LAVIN 1969, S. 30, Abb. 67.

Zusammenhänge, die zwischen den Heiligenrepräsentationen auf den Gemälden Sacchis und den skulpturalen Ausführungen gesehen werden können, thematisch auf die Heiligen und Christus ausgerichtet. Die hierbei festgestellten Relationen geben die Raum- und Zeitkoordinaten vor, die die thematische Konzeption der Pfeiler bedingen.

Es kann noch eine dritte Verweisstruktur „ausgemacht“ werden, die die Einheiten der Pfeiler miteinander verbindet. Sie zielt auf die Reliquien hin, für deren Aufbewahrung die Vierungspfeiler konzipiert scheinen. Dabei sind die Reliquien nicht in den Vierungspfeilern untergebracht. Die vergitterten Türen, die in die oberen Nischen hinter den Reliquientribünen eingelassen sind, zeigen den Ort an, von wo aus die Reliquien auf den Tribünen gezeigt werden und wo sie ihren Aufbewahrungsort haben könnten.¹⁷⁶ Obgleich diese Tatsache bereits zu Beginn der Pfeilergestaltung bestanden hat, ist eine Ausrichtung einzelner Kompartimente der Pfeiler auf die Orte, die potenziell die Reliquien bergen konnten, nicht zu leugnen. Wie diese Ausrichtung beschaffen ist, wird im Folgenden kurz aufgezeigt.

Unterhalb der Nischentribüne ist zwischen der oberen und unteren Nischeneinheit eine Marmorplatte eingefügt, die die gesamte Breite der Nische einnimmt. Am Longinus-Pfeiler [Abb. 4] ist auf dieser folgende Inschrift angebracht:

LONGINI LANCEAM QUAM INNOCENTIUS VIII PONT.MAX
A BIAZETE TURCARUM TYRANNO ACCEPIT
URBANUS VIII STATUA ADPOSITA ET SACELLO SUBSTRUCTO IN
EXORNATUM CONDITORIUM TRANSTULIT

Die Inschrift ist zweigeteilt: Der erste Teil rekurriert auf die Reliquie der Lanzenspitze, die durch den osmanischen Sultan Bajazet in den Besitz von Papst Innozenz VIII. gelangt ist. Der zweite Teil weist Papst Urban VIII. als Stifter der würdigen Unterbringung (*sacello*) der Reliquie aus und als Stifter des Standbildes (*statua*) dazu. Damit ist Berninis Statue des Longinus unterhalb der Inschrift gemeint. Die Reliquie, ihr Aufbewahrungsort und die

¹⁷⁶ Die Reliquien werden nur von der Reliquientribüne des Veronika-Pfeilers aus gezeigt. Hinter den rundbogig eingefassten Türen innerhalb des in die Nische eingestellten Tabernakels hätte die Reliquie untergebracht werden können. 1638 wurde wohl beschlossen, die Reliquien auf die vier Pfeiler zu verteilen, doch 1641 wurde dieser Plan wieder aufgegeben. Dazu siehe DOBLER 2008, S. 322-323. In der älteren Forschungsliteratur wird das nicht weiter bedacht, kann aber problematisch sein, wenn die Änderung der skulpturalen Ausstattung der Vierungspfeiler auf eine entsprechende Verteilung von Reliquien auf die Pfeiler zurückgeführt wird. Siehe z. B. PREIMESBERGER 1989, S. 143; PREIMESBERGER 1983, S. 42; LAVIN 1969, S. 25-27. Siehe auch SIEBENHÜNER 1962, S. 307, mit Quellenangaben ebd., Anm. 217 u. 218. Es wird sich zeigen, dass diese Tatsache für die vorliegende Interpretation eine ganz eigene Bedeutung erhält.

Statue, die zu ihren Ehren errichtet worden ist, finden folglich in der Inschrift gleichermaßen eine explizite Erwähnung und werden dadurch miteinander verbunden und in einen Bezug zueinander gesetzt. Unterstrichen wird dieser Bezug durch die mehrfache Visualisierung der Lanze. Dort, wo die Lanzenspitze ihren Ort hätte haben können, hinter der vergitterten Türe, die in den oberen Nischengrund eingelassen ist, schwebt oberhalb dieser Einlassung das monumentalisierte Bild der Lanze als weiß stuckiertes Relief, das dem Nischengrund appliziert ist. Die Lanze wird zwar von einem großfigurigen, geflügelten Engel getragen, ist jedoch das bestimmende Bildelement der oberen Nischeneinheit. Dadurch, dass hier auch der mutmaßliche Ort der Reliquie gesehen werden kann, erscheint die Lanze doppelt, wenn auch in diesem Falle lediglich virtuell. In der unteren Nischeneinheit ist die monumentale Statue des Longinus eingestellt, die in ihrer Rechten die Lanze hält. Der Lanze kommt hier lediglich ein attributiver Charakter zu. Im Gegensatz zur oberen Nischeneinheit wird die untere wesentlich durch den Lanzenträger Longinus bestimmt. Die Inschriftentafel unterhalb der Reliquientribüne erweist sich damit als syntagmatische Schnittstelle zwischen oberer und unterer Nischeneinheit.

Zwischenergebnis

Es konnte gezeigt werden, dass die architektonisch deutlich voneinander abgesetzten Kompartimente, die die Konzeption der Vierungspfeiler bestimmen, sich relational zueinander verhalten und darüber nicht allein einen thematisch definierten Konnex vermitteln, sondern auch einen metalinguistisch definierten, wodurch Aussagen über die Konzeption selbst getroffen scheinen. Was den thematischen Zusammenhang betrifft, findet man sich mit zwei Themensträngen konfrontiert. Das sind einmal die entscheidenden Szenen aus dem Leben der heiligen Veronika, Helena, Longinus und Andreas, die in Gemälden festgehalten sind, sowie deren statuarische Repräsentationen, die zu den szenischen Darstellungen überwiegend in einem Verhältnis von Ursache und Wirkung stehen und zudem zusammengesehen mit diesen eine Raum-Zeit-Koordinate definieren, die die visualisierten Bezüge zwischen den Heiligen und den jeweiligen Szenen aus deren Leben für den gegenwärtigen Betrachter konkret fassbar werden lässt. Der zweite Themenstrang ist auf die Reliquien ausgerichtet, obgleich diese sich nicht in den Vierungspfeilern befinden. Dennoch verweisen bereits die Pfeiler selbst mit den golden vergitterten Türen vor den portalartigen Öffnungen hinter den Reliquientribünen darauf, dass hier der Ort der Reliquienaufbewahrung sein dürfte. Das wiederum scheint bestätigt durch das Fresko in der Unterkirche, das den Künstler mit dem Entwurf der

Reliquientribünen zeigt, wodurch deren Bedeutung für die Pfeiler akzentuiert erscheint.¹⁷⁷ Mittels einer Analyse vor dem Hintergrund zeitgenössischer Emblematik können diese Bezüge zusammengeführt werden. Auch der Widerspruch, der sich in der konzeptionellen Ausrichtung der Pfeiler auf die Reliquien und deren Abwesenheit in den Pfeilern sehen lässt, kann dadurch aufgelöst werden.

Pictura und inscriptio

Die oberen Nischen mit den Reliquientribünen erweisen sich durch eine monumentale Wort-Bild-Einheit gekennzeichnet.¹⁷⁸ Beim Longinus gewidmeten Pfeiler schlängelt sich quer unter dem oberen Rundbogen, unterhalb von dessen Scheitelpunkt ein von zwei Engeln getragenes Band mit der Aufschrift „*Lancea latus eius aperuit*“ („Diese Lanze hat seine Seite geöffnet“). [Abb. 10] Lichtstrahlen aus Stuck, die von oben her in die Nische einzufallen scheinen, und Wolkenbänder sowie die Putten, die das Schriftband halten, und auch jene, die auf der Tabernakelbekrönung liegen, weisen auf eine himmlische Sphäre hin, in die das Schriftband eingefügt ist. Deutlich von diesem Bereich abgegrenzt, ist ein dort scheinbar eingestelltes monumentales Tabernakel, gefertigt aus den Konstantinischen Säulen. Es birgt das Reliefbild der Lanze, die von einem großfigurigen, geflügelten Engel gen Himmel getragen wird. Seinen linken Arm hält dieser in einem Gestus der Anbetung über der Brust. Zwei Putten mit Palmenzweigen, ebenfalls als Stuckreliefs dem Nischenhintergrund appliziert, der von den Säulen des Tabernakels gerahmt wird, flattern unterhalb dieses Bildes. Das Feld ist durch seine Rahmung deutlich vom Bereich des Schriftbandes abgetrennt. Dass beide Einheiten dennoch zusammengehören, darauf verweisen die zwei Putten auf dem Giebel, dadurch dass der eine von oben nach unten auf das Relieffeld blickt, der andere dagegen nach oben zur Inschrift. Diese Kombination von Text- und Bildfeld kommt in ihrem Aussehen einer emblematischen Einheit von *inscriptio* und *pictura* gleich und wird im Folgenden entsprechend analysiert.

¹⁷⁷ Der Künstler weist mit seinem Zeigefinger direkt auf die Tür, die in die Nische eingelassen ist, und damit dezidiert auf den potenziellen Aufbewahrungsort der Reliquie hinter der Reliquientribüne. Dieser Verweis wird noch zusätzlich akzentuiert durch die Hand Urbans VIII., die ebenfalls das Entwurfsblatt hält und mit dem Daumen auf dieselbe Stelle zeigt wie der Künstler. [Abb. 17] Das Ganze erscheint wie expliziter Verweis auf den angedachten Aufbewahrungsort der Reliquie in den Vierungspfeilern. Auf dem Fresko, das die Longinus-Statue zeigt, ist zusätzlich noch die Reliquie abgebildet. Sie wird gerade in einer Prozession zum Altar unterhalb der Statue geführt. Ist damit die Übertragung in die Vierungspfeiler dargestellt, die so nie stattgefunden hat?

¹⁷⁸ Zu den Reliquientribünen siehe POLLAK 1931, Bd. 2, Reg. 1829-2058; WITTKOWER 1997, Kat.nr. 29, S. 251-252.

Anders als beim Denkmal für Mathilde von Tuszien sind die Putten und der Engel hier nicht losgelöst von der *pictura* zu begreifen. [Abb. 1] War der Granatapfel als *pictura*-Bild beim Monument für Mathilde von Tuszien auf einer Wappen ähnlichen Kartusche appliziert, die von Putten gehalten wurde, so zeichnet sich das nun vorliegende *pictura*-Bild dadurch aus, dass das weiß stuckierte Bild der Lanze direkt von einem Engel getragen wird. Dieser Engel fügt sich zusammen mit zwei Putten und dem Bild der Lanze in dasselbe Bildfeld ein. Der Engel und die Putten könnten nun neben der Lanze als weitere *figurae* der *pictura* gelten, und damit konstitutiv für die Beschaffenheit der *pictura* sein. Allerdings müsste dann ein Kontext bestehen, in dem die Himmelswesen in einem narrativen, verweisenden oder deutenden Bezug zur Lanze zu erfassen sind. Ansonsten handelt es sich bei ihnen lediglich um motivisch eingesetzte Träger des eigentlichen *pictura*-Bildes. Selbst wenn man den Gestus des Engels, der die Lanze trägt, als Anbetung der Lanze interpretiert und die Putten als Trauernde sieht, so lässt sich doch außer der Aussage, dass die Lanze verehrt wird, keine weitere treffen, die außer dieser Gefühlsvermittlung eine inhaltliche Komponente enthielte. Ein erzählerischer Kontext oder ein Geschehen, in welches die Lanze situativ eingebettet ist, lässt sich hier nicht ersehen. Den Putten und dem Engel scheint lediglich die Funktion zuzukommen, den Gegenstand Lanze emotional „aufzuladen“. ¹⁷⁹ Folglich dürfte allein das Bild der Lanze als *pictura* gelten.

Wie ist nun ihre Relation zur *inscriptio* beschaffen? Wenn zur *inscriptio* „*Lancea latus eius aperuit*“ als Bild der *pictura* eine Lanze gezeigt ist, dann ist der Bezug von Text und Bild vielleicht nicht unbedingt als „scharfsinnig“ zu bezeichnen. Das *pictura*-Bild weist lediglich das Abbild einer Lanze auf, von der im Text ausgesagt wird, dass sie seine, Christi Seite, geöffnet habe. Das *pictura*-Bild fügt dem Text nichts Neues hinzu, beispielsweise eine Komponente, die dem Text womöglich noch eine andere Bedeutungsnuance verleihen könnte. Beim Text selbst handelt es sich um einen beschreibenden Aussagesatz, der als schlichter Titulus zur *pictura* „Lanze“ fungiert. Die

¹⁷⁹ Allerdings könnte der Putto mit dem Palmenzweig im folgenden Sinne Bestandteil eines erzählerischen Kontextes sein: Ein ihm ganz ähnlich gestalteter Putto taucht bereits im Gemälde des Andrea Sacchi in der Unterkirche auf. Er schwebt dort von links oben zu Longinus hinab, der gerade enthauptet werden soll. Dabei hält auch dieser Putto einen Palmenzweig. Er erscheint geradezu als das Pendant zum Putto des Tabernakelfeldes, wenn er nicht gar - und damit wäre der erzählerische Kontext zumindest mit assoziiert - dort wieder auftaucht, aufgelöst in Trauer über den Tod des Märtyrers, gestützt von einem weiteren Putto, der ihn gen Himmel empor trägt. Hierdurch wäre auch im oberen Nischenbereich eine Allusion auf Longinus gegeben, dessen Präsenz durch das alleinige Erscheinen der Lanze hier völlig verdrängt scheint. Die Trauer der Putten ließe sich dann konkretisieren als Trauer um den Märtyrer. Zum Einsatz von Putten im Kontext der Emblematik siehe KEMP, C. 1981, S. 25.

Lesart scheint hier bei weitem nicht derart komplex gestaltet zu sein, wie das beim Denkmal für Mathilde von Tuszien der Fall ist. Die Verbindung von Bild und Text durch eine *differentia specifica*, die durch den Text prädikativ mit der *pictura* verknüpft werden kann, und womit dann metaphorisch auf ein bezeichnetes Anderes verwiesen wird, lässt sich über die Wort-Bild-Kombination des Vierungspfeilers in St. Peter nicht vollziehen.

Der *inscriptio*-Text „*Lancea latus eius aperuit*“ stammt aus der Passionsschilderung im Johannesevangelium. Der Text ist im Werk Berninis nur unvollständig zitiert. Die Worte „*unus ex militum*“ („einer der Soldaten“), die explizit auf den Soldaten verweisen, der Christus die Seite geöffnet hat, fehlen hier.¹⁸⁰ So sind die Worte des Textes der *inscriptio* ausdrücklich auf die Lanze bezogen. Sie ist der Akteur, nicht der Soldat.¹⁸¹ Im Bereich der Reliquientribüne scheint Longinus nahezu ausgeblendet zu sein. Hier ist vielmehr die Lanze in den Vordergrund gerückt. Das *pictura*-Bild „Lanze“ stellt dabei die Visualisierung von „*lancea*“, dem Subjekt des *inscriptio*-Textes, dar. Mit dem *pictura*-Bild tritt damit lediglich gedoppelt auf, was im *inscriptio*-Text entäußert wird. Der Literalsinn des Textes wird visualisiert. Damit soll gewährleistet werden, dass die zu vermittelnden Inhalte auch tatsächlich verstanden werden können. Durch die Kombination von Bild und Text erhält dieses Bemühen sozusagen eine doppelte Absicherung.¹⁸²

Das spricht dafür, dass wir es hier nicht mit einer Einheit zu tun haben, die analog zu einer Imprese aufzufassen ist, sondern mit einer Wort-Bild-Einheit, die ihre Verortung in einem einfachen, relativ unkomplizierten, dreiteilig strukturierten Emblem hat. Vom Emblem wird in der Tat nicht gefordert, dass seine Wort-Bild-Kombinationen scharfsinnig sein müssten. Auch schlichte Tituli als Text einer *inscriptio* sind gestattet.¹⁸³ Das wird generell mit dem Zweck begründet, auf das mit Emblemen abgezielt wird: der sittlichen Erbauung und Belehrung. Aus diesem Grund muss das Emblem verständlich sein und zusätzlich zur Erbauung einen intellektuellen Genuss für den Rezipienten enthalten, der darin besteht, den „logischen Weg“ zurückgelegt zu haben, der dem Kreieren und Rezipieren eines Emblems ebenso wie einer Imprese unterliegt. Allerdings fällt dieser nicht gleichermaßen

¹⁸⁰ Das allerdings kann seinen Erklärungszusammenhang durch die Interpretation der Longinus-Statue erhalten, das heißt im Bereich der *subscriptio*, dem Ort, an welchem quasi *per definitionem* Erklärungen von Zusammenhängen und Ausdeutungen erfolgen. Preimesberger unternimmt dergleichen bereits, allerdings ohne auf die emblematische Dreiteilung zu rekurrieren, wodurch seine Interpretation eine feste Verankerung hätte.

¹⁸¹ Siehe entsprechend PREIMESBERGER 1989, S. 151; PREIMESBERGER 1983, S. 50.

¹⁸² Loretta Innocenti zeigt dies exemplarisch anhand der Liebesemblemantik.

¹⁸³ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 65.

komplex aus.¹⁸⁴ Beim Emblem bezieht sich der „logische Weg“ ebenfalls auf die Gesamteinheit Emblem und das heißt, nicht allein auf die Einheit von *pictura* und *inscriptio*. Der *subscriptio* kommt dabei vielmehr eine entscheidende Rolle zu. Hier ist der Ort logischer Beweisführung, der meist in der Form eines *exemplum* als induktive Beweisführung erfolgt.¹⁸⁵

In der oberen Nischeneinheit ist die Lanze insgesamt dreimal vertreten: in der Inschrift mit „*lancea*“ genannt, in der *pictura* vollplastisch abgebildet und als Reliquie (Lanzenspitze) mit indiziertem Standort in diesem Pfeiler. Man kann die dreifach auftretende Lanze in eine Verweisstruktur bringen, in welcher die Reliquie das Bezeichnete ist, worauf sich das *pictura*-Bild und der *inscriptio*-Text bezeichnend beziehen, und damit als Verweiszeichen auf die Reliquie „agieren“. Dabei charakterisiert der Text, was es mit der Lanze auf sich hat; das Bild der Lanze zeigt das Bild der Reliquie in unversehrtem Zustand. Zu Recht ist bereits darauf hingewiesen worden, dass das Bild der Lanze als *signum* nicht automatisch auf die Gegenwart der Reliquie im Vierungspfeiler verweist, den es zielt.¹⁸⁶ Dennoch suggeriert die Konzeption der oberen Nischeneinheit des Vierungspfeilers, dass die Reliquie hinter der vergitterten Türe sei, die in den Nischengrund eingelassen ist. Es ist davon auszugehen, dass der damalige Kirchenbesucher angenommen hat, dass hinter der vergitterten Türe, die in den Nischengrund eingelassen ist, die Reliquie der Lanzenspitze aufbewahrt sei.¹⁸⁷

Wie ist im Rahmen einer Interpretation vor dem Hintergrund konzeptistischer Emblematik mit dieser virtuellen Größe umzugehen? Inwiefern könnte diese als Komponente schlüssig in einer Interpretation fungieren? Im Folgenden wird eine weitere Lesart des *inscriptio*-

¹⁸⁴ Tesauro lobt das Emblem als nützliche Erfindung zum Zweck der Belehrung und spricht diesbezüglich von einem „*simbolo popolare*“. Mit „*popolare*“ meint er nicht das einfache Volk, sondern die mittelmässig Gebildeten, die Latein verstehen. Siehe TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 646.

¹⁸⁵ Wie eine solche beschaffen sein kann, konnte bereits im Zusammenhang mit der Interpretation des Monuments für Mathilde von Tuszien gezeigt werden, zumal im Kontext der Interpretation der Reliefszene. Am Beispiel des Longinus-Pfeilers wird dies nicht noch einmal wiederholt. Hier liegt der Schwerpunkt vielmehr in der Klärung zentraler Begriffe wie *concetto* und *metafora*.

¹⁸⁶ DOBLER 2008, S. 316.

¹⁸⁷ Siehe entsprechend die Niederschriften Baldinuccis und Domenico Berninis zu den Vierungspfeilern. Beide sprechen davon, dass die Reliquien sich hinter den Pfeilern befinden würden. BALDINUCCI 1912, S. 93: „Ad istanza pure d’Urbano egli con suo disegno adornò le Quattro grandissime nicchie ne’ piloni, che reggono la gran Cupola di S. Pietro, che si vedon sotto le Reliquie, ove prima una ferrata vedeasi, che teneva da cima a fondo.“; BERNINI, D. 1713/1999, S. 45: „Onde si diè poi tutto all’abbellimento, con renderle nella Maestà proporzionate al luogo, ove si ritrovano: Et adornò le quattro Nicchie di sopra con vago, e nobile disegno, e quelle di sotto con quattro gran Colossi di Marmo. In una dunque si vede la Figura di S. Longino colla lancia in mano, opera del medesimo Cavaliere, e nella Nicchia superiore corrispondente a lei si conserva la medesima lancia, che trafisse il costato a Nostro Signore Giesù Christo, donate già da Bajazette Rè de’ Turchi al Pontefice Innocenzo VIII.“

Textes und des *pictura*-Bildes unternommen. Möglicherweise erfährt dann auch die Reliquie in ihrer Signifikanz eine neuartige Verortung, die auch ihrem rein virtuellen Dasein im Vierungspfeiler gerecht wird.

Metafora und concetto

„*Lancea latus eius aperuit*“ erscheint als *inscriptio*-Text erst einmal schlicht. Doch erfasst man ihn im Zusammenhang mit der Allegorese der Heiligen Schrift, dann verweist der Satz „*Lancea latus eius aperuit*“ auf den Erlösungstod Christi und auf die Überwindung des Todes durch Christi Leiden und Kreuzestod.¹⁸⁸ Wie verhält es sich in diesem Kontext mit dem reliefierten Bild der Lanze? Lässt auch dieses sich im Sinne einer Allegorese verstehen? Der Verweis auf eine weitere Sinnenebene erschließt sich nicht unbedingt aus dem Bild der Lanze allein. Doch bezieht man die aufwendige Rahmung des *pictura*-Bildes mit in die Deutung desselben ein, dann gelingt es, das Bild in einer weiteren Bedeutung zu erfassen. Das *pictura*-Bild ist auf den Hintergrund einer Nische appliziert, die von zwei reich verzierten und gewundenen Säulen auf hohem Podest eingefasst ist. Bei den Säulen handelt es sich um die sogenannten „Konstantinischen Säulen“ aus Alt-St. Peter. Auf ihnen ruht jeweils ein Gebälk mit gesprengtem, rundbogigem Segmentgiebel. Die Nischeneinfassungen konnotieren ein aufwendig verziertes Tabernakel. Auf den Feldern der Säulensockel ist die Nischeneinfassung am Longinus-Pfeiler mit Darstellungen der *arma Christi* versehen. Die Spiralsäulen werden von Weinreben und Putten umrankt. Delfine, Muscheln und Bienen zieren das Gebälk. Als Symbole alludieren diese Verzierungen Christi Leiden, Kreuzestod und Auferstehung.¹⁸⁹ So gesehen erhält die Nischeneinfassung eine semantische Valenz, die sich auch auf die Interpretation des Lanzen-Bildes auswirken kann, das von ihr gerahmt wird. Die hier angezeigte metaphorische Lesart der applizierten Schmuckformen kann eine ebensolche Lesart des *pictura*-Bildes indizieren. Das Bild der Lanze tritt dann als zentrale Repräsentation der *arma Christi* auf und akzentuiert dadurch das Thema des Kreuzestodes Christi. Als Rahmen kann die Nischeneinfassung folglich eine Bedeutungsperspektive offerieren, die den „Literalsinn“ des *pictura*-Bildes „Lanze“ mit einer weiteren Bedeutung versieht, die analog zu jener zu begreifen ist, die mittels der Allegorese des *inscriptio*-Textes entsteht. Was im Kontext *inscriptio*-Text und Allegorese rein mental und nicht sichtbar erfolgt: die Freilegung eines metaphorisch definierten Ausdrucks, der dem Literalsinn des Textes zukommt, das wird im Zusammenhang von *pictura* und Tabernakel-Rahmung sichtbar

¹⁸⁸ Vgl. PREIMESBERGER 1989, S. 145-148; PREIMESBERGER 1983, S. 49 f.

¹⁸⁹ Siehe bereits LAVIN 1969, S. 34 f., Anm. 164, der die Delphine als Zeichen Erlösung sieht.

gemacht. Die tabernakelartige Einfassung der Nische fungiert damit als eine konkret sichtbare, als visuelle Metapher. In diesem Kontext zeigt sich das *pictura*-Bild „Lanze“ als Teil der Leidenswerkzeuge Christi, und kann dadurch als synekdochische Repräsentation der *arma Christi* aufgefasst werden. Dabei definiert sich die metonymische Funktion der Lanze durch die Metapher, die der Rahmen der *pictura* vorgibt. Der Rahmen schließt nicht einfach das *pictura*-Bild in sich ein oder grenzt es nur nach außen hin ab. Er stellt vielmehr eine Art Übergangsort von Bedeutungen dar, und liefert damit das Fundament für einen Transfer von Bedeutungen.¹⁹⁰

Gilt das auch im Hinblick auf die Reliquie, die nur als virtuelle Größe hinter der Nische im Vierungspfeiler anzunehmen ist? Dann würde sie zusammen mit dem Bild der Lanze, das sich auf dem Nischenhintergrund appliziert findet, ein weiteres *signum* bilden, das ebenfalls auf Christi Kreuzestod verweist. Der fundamentale Unterschied bestünde allerdings darin, dass mit der Reliquie eine reale Entität vorläge, die sich substantiell vom Bild der Lanze unterscheidet. Sie könnte wie der reale Verweis auf eine Tatsache gesehen werden.¹⁹¹

„Liest“ man den Rahmen als Metapher, dann eröffnet der Blick auf die *pictura*-Lanze die Inhaltsseite des *concetto* „Leiden Christi und Kreuzestod“. Nehmen wir das nicht so wahr, dann bleibt der *concetto* einfach verdeckt, eingeschlossen, schmuckvoll gerahmt von den Säulen des Tabernakels. Als das gleichzeitige Verbergen und Offenbaren eines Sinnes oder eines anderen semantischen Feldes definiert sich die Ausdrucksseite des *concetto* konzeptistischer Prägung. Es verhält sich hierbei wie mit einer Parabel oder Fabel und deren Moral, die zu gleicher Zeit in jenen präsent ist und doch abwesend.¹⁹² Dabei kommt der Metapher die Funktion zu, den *concetto* aufzudecken, den sie zugleich auch verdeckt.¹⁹³ Tesauro spricht bei diesem Prozess von „*metaforeggiare*“. Es handelt sich hierbei um den Prozess des Symbolisierens beziehungsweise des Kreierens von symbolischen Formen selbst, die sich nach Tesauro von der Gestik über die Insignien, Theatermaschinen, Skulpturen bis hin zu den Emblemen, Allegorien, Impresen usf.

¹⁹⁰ Ähnlich verhält es sich auch mit der Nische, in welche die Statue der Mathilde von Tuszien eingestellt ist. Siehe oben.

¹⁹¹ Das würde noch verstärkt, wenn diese zur Schau gestellt würden.

¹⁹² TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 680; INNOCENTI, L. 1983, S. 29.

¹⁹³ Metapher ist hier im weiten Sinne Tesauros zu verstehen. Sie betrifft damit nicht allein die Trope Metapher, sondern auch weitere rhetorische Figuren, wie zum Beispiel die Metonymie, die Hyperbel usf.

erstrecken. Hierbei besteht die Aufgabe der Metapher im Zusammenführen von weit auseinander liegenden Notionen,

„ligare insieme le remote & separate notioni degli propositi obietti: questo appunto è l'ufficio della *Metafora*, & non di alcuni' altra figura: percioche trahendo la mente, non men che la parola, da vn Genere all' altro; esprime vn Concetto per mezzo di vn'altro molto diuerso: trouando in cose dissimiglianti la simiglianza.“¹⁹⁴

Mit der Metapher wird ein *concetto* mittels eines anderen ausgedrückt, der sich von ersterem unterscheidet und dennoch in der Unterschiedlichkeit zu jenem eine Ähnlichkeit aufscheinen lässt, wodurch auch weit voneinander entfernte *concetti* miteinander verbunden werden können. Das erfolgt darüber, dass man sich mit ein und demselben Wort (*vocabulo* oder *parola*) auf verschiedene Gattungen oder Arten (*genere*) bezieht.¹⁹⁵ Dann lässt sich durch einen *concetto* ein anderer hindurch sehen, gleichsam wie auf einer perspektivisch angelegten Achse:

„Ma la Metafora, tutta à stretta li rinzeppa in vn Vocabulo: & quasi in miraculoso modo gli ti fà traedere l'vn dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella maniera, che più curiosa & piaceuol cosa à mirar molti obietti per vn'istraforo di perspettiua, che se gli originali medesimi successiuamente ti venisser passando dinanzi agli occhi.“

In einer Art Ineinanderschachtelung lassen sich in der oberen Nischeneinheit drei räumlich klar voneinander abgesetzte Bereiche ansehen. So ist das Schriftband mit der *inscriptio* in einem fingierten Himmelsraum angebracht, die tabernakelartige Nischenrahmung erscheint durch ihre starke Profilierung wie eingestellt in diesen Raum. In die Fläche des Nischenhintergrunds eingelassen, ist die Tür, die in das Innere des Vierungspfeilers und zur dort angenommenen Reliquie führt. Es wird uns sozusagen eine perspektivisch definierte Sichtweise präsentiert, die von außen hin zur Reliquie führen und auch umgekehrt von dieser nach außen hin verlaufen kann.

Wenn Tesauro die Metapher derart definiert, dass sie bewirkt, dass etwas in etwas anderem gesehen werden kann, dann könnte eine Visualisierung dieses Charakteristikums der Metapher möglicherweise derart erfolgen, wie sie soeben am Werk Berninis beschrieben

¹⁹⁴ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 266.

¹⁹⁵ *Genere* bezieht sich auf verschiedene Arten und Gattungen, die mit ein und demselben Wort bezeichnet werden können, wie z. B. lachende Wiese für Mensch oder Seele. TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 267. Dieses Vorgehen weist auch Verrücktheit oder Wahnsinn (*pazzia*) aus.

worden ist.¹⁹⁶ Was wird dann aber durch was gesehen werden? Die komplexe Rahmung der Nische scheint uns immer näher an das Zentrum „Reliquie“ heranzuführen. Dabei können wir „buchstäblich“ die jeweils abgegrenzten Nischenfelder durch einen Rahmen sehen, das heißt vom Rahmen der Nischeneinheit auf den Tabernakel-Rahmen blicken und von dort auf die rundbogig eingefasste Tür. Diese Einfassungen geben den jeweiligen Rahmen vor, in welchem wir uns gerade interpretierend aufhalten beziehungsweise verhalten können. Geht es dabei um die Reliquie?

Sowohl die Allegorese des Textes als auch die metaphorische Lesart des *pictura*-Bildes haben auf den Kreuzestod Christi verwiesen. Der thematische Schwerpunkt verlagert sich weg von der vermeintlichen Fokussierung auf die Reliquie der Lanzenspitze. Es erfolgt vielmehr eine thematische Ausrichtung auf die Person Christi, auf sein Leiden und Kreuzestod.¹⁹⁷ Damit weisen sich die Vierungspfeiler in ihrer Konzeption als personal auf Christus ausgerichtete *Imprese Sacre* (Heilige Embleme) aus. Nach Paolo Aresi definiert sich eine solche *Impresa Sacra* wie folgt:

„Si chiamono sacre queste imprese per ragione della forma del soggetto, del fine e talora della materia ancora. Della forma (che ne l'imprese sono le parole o vogliam dire il motto) per esser questa tolta dalle Scritture Sacre. Del soggetto perché sono in lode di Dio o d'alcun suo santo o delle virtù loro, [...]. Del fine perché sono indirizzate al frutto spirituale dell'anime e alla santità de' costumi. E della materia ancora per essere questa (cioè la figura o 'l corpo) presa talvolta da' libri sacri. Il fine mio poi non è altro che il sopradetto del frutto dell'anime, per conseguir il quale mi son proposto per iscopo il mescolamento dell'utile col dolce [...].“¹⁹⁸

Als „heilig“ werden Impresen beziehungsweise Embleme bezeichnet, wenn sie bestimmte Voraussetzungen erfüllen. Formal gesehen muss der *inscriptio*-Text der Heiligen Schrift entnommen sein. Inhaltlich-thematisch hat das Emblem ganz auf das Lob Gottes oder seiner Heiligen und deren Tugenden ausgerichtet zu sein. Der Zweck beziehungsweise die Intention der *Impresa Sacra* betrifft die geistige Frucht der Seele und die Heiligkeit der

¹⁹⁶ Wir sind hier mit dem Verständnis von Perspektive als Metapher konfrontiert. Dazu siehe TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 301; dazu NEUMEISTER 1978, S. 161.

¹⁹⁷ Vgl. PREIMESBERGER 1983, S. 46. Das wird nachdrücklich deutlich, wenn man vergleichend den Andreas-Pfeiler heranzieht. In St. Peter wird der Kopf des heiligen Andreas als Reliquie geborgen, doch in der dem Heiligen gewidmeten Nische dargestellt findet sich das Kreuz der Erlösung, das vom Text der *inscriptio* „*Salve Crux piu desiderata*“ überfangen ist. Das Zurücktreten der Reliquie vor der Kreuzes- und Erlösungsthematik zeigt sich hier durch das gänzliche Fehlen eines textuellen sowie eines bildlichen Verweises auf die Reliquie.

¹⁹⁸ ARESI 1615, S. 2-3. Zur theologischen Voraussetzung religiöser Emblematik und der Heiligen Schrift als „Schatzhaus“ von Bildern sowie zu Christus als Schöpfer solcher Bilder bzw. als erster Emblematiker siehe SULZER 1992, S. 239-241. Sulzer stellt fest, dass sich die Definition religiöser Embleme uneingeschränkt dogmatischen Bestimmungen der Sakramente nähert.

inneren Haltung des mittels der *Impresa Sacra* Angesprochenen. Der *inscriptio*-Text, der die obere Nischeneinheit des Longinus-Pfeilers bestimmt, zeichnet sich dadurch aus, dass er der Heiligen Schrift entnommen ist. Neben diesem formalen Kriterium, das sich an die *Impresa Sacra* stellt, ist auch das Kriterium erfüllt, das sich an die inhaltliche Seite des Werks stellt. Bisher kristallisierten sich hierzu die Themen Ehrung des heiligen Longinus sowie der Reliquie der Lanzenspitze heraus. Nun erweisen sich diese eingebunden in eine christozentrische Thematik, die durch die personale Ausrichtung auf Christus den Charakter einer *Impresa emblematica* erhält. Christi Leiden und Kreuzestod betrifft alle Gläubigen gleichermaßen, dadurch dass ihnen durch seinen Tod die Erlösung und künftige Auferstehung widerfährt. Mit der *Impresa Sacra* der Vierungspfeiler wird neben der personalen Ausrichtung auf Christus auch eine überpersonale denotiert, die sich an die Gläubigen wendet. Dabei werden diese vordergründig mit Verweisen konfrontiert, die sie auf andere Themen hinlenken: auf die Heiligen in den unteren Pfeilernischen und auf die Reliquien, die diese repräsentieren und die sich in St. Peter befinden. Damit indiziert die Konzeption der Vierungspfeiler einen Moment der Täuschung. Vor dem Hintergrund einer konzeptistischen Emblematisierung wird dieses Phänomen erklärbar und auch für die Konzeption einer *Impresa Sacra* einsichtig.

Nach den oben erfolgten Ausführungen ergibt sich der Moment der Täuschung dadurch, dass etwas durch etwas anderes hindurch gesehen werden kann, das vordergründig nicht ähnlich ist, sich allerdings durch gedankliche Verknüpfungsleistung in mindestens einem zentralen Punkt als ähnlich erweist. Diese Struktur kennzeichnet die Definition der Metapher im Sinne Tesauros.¹⁹⁹ In einer derartigen Beschaffenheit erweist sich die Metapher als höchst argut. Sie unterscheidet sich dadurch wesentlich von anderen rhetorischen Figuren:

„Et per consequente ell’ [die Metapher] è frà le Figure la più *Acuta*: peroche l’altre, quasi grammaticalmente si formano & si fermano nella superficie del Vocabulo; ma questa riflessiuamente penetra & inuestiga le più abstruse notioni per accoppiarle: & doue quelle vestono i Concetti di parole: questa veste le parole medesime di Concetti.”²⁰⁰

Gegenüber den anderen rhetorischen Figuren zeichnet sich die Metapher dadurch aus, dass sie im Gegensatz zu jenen, die sich lediglich „im Dienst“ der Grammatik auf der verbalen

¹⁹⁹ Dazu siehe die entsprechende Metapherdefinition, die im Zusammenhang mit dem sichtbaren Ausdruck einer Metapher durch die tabernakelartige Einfassung des *pictura*-Bildes angeführt worden ist.

²⁰⁰ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 266.

oder textuellen Oberfläche bewegen, diese Oberfläche durchdringt und auch noch die abgelegensten Notionen erforscht, um diese miteinander zu verbinden. Wo jene die *concelli* mit Wörtern kleiden, da kleidet die Metapher die Wörter selbst mit *concelli*. Das heißt, während die rhetorischen Figuren einen *concetto* mit Worten versehen und ausschmücken, nutzt die Metapher den derart formulierten, sprachlich realisierten Ausdruck, wodurch der *concetto* fixiert wurde, und versieht diese sprachlich realisierte Form mit einem neuen oder neuartigen *concetto*.²⁰¹

Aufgrund dieses Charakters der Metapher, wodurch bewirkt wird, dass durch einen einzigen Ausdruck etwas Anderes, Neuartiges erfasst wird, spricht Tesauro vom „*teatro di meraviglie*“, dem sich der Rezipient gegenüber sieht und in das er mental involviert wird.²⁰² Durch ein einziges Wort gelingt es, eine Vielzahl von semantischen Einheiten zu vermitteln beziehungsweise zu erfassen. Dabei kann es sich um weitere Begriffe, Propositionen oder Verweise auf Themenkomplexe handeln. Das *metaforeggiare* ermöglicht ein rasches Auffassen dessen, was mit dem Entäußerten intendiert ist, ein schnelles Lernen sozusagen. Dieser Vorgang des blitzartigen Erfassens bedingt die Verknüpfung der Metapher mit der Erfahrung des Wundersamen oder Wunderbaren (*meraviglia*), so dass ihre Wirkung im Kontext des *metaforeggiare* als „*teatro di meraviglie*“ bezeichnet werden kann.²⁰³ Die derart definierte Metapher erzeugt im Rezipienten Freude, denn ihr kommt ein grundsätzlich spielerischer Charakter zu. Der allerdings ist mit dem Moment der Täuschung (*inganno*) verbunden, wobei es sich immer auch um ein Spiel (mit) der Wahrheit (*verità*) handelt. Unter dem Bild der Täuschung, die auch überspitzt als „schöne Lüge“ (*bella bugia*) bezeichnet wird, vermag das Wahre vermittelt und aufgefasst zu werden.²⁰⁴ Die Konzeption der Pfeiler denotiert bei genauer

²⁰¹ Zu den *concelli* M. J. Woods: *The Poet and the Natural World in the Age of Gongora*, Oxford 1978, S. 195. Nach ihr sind die *concelli* Tesauros nicht rein arbiträr definiert. Siehe auch M. J. Woods: *Gracian, Peregrini, and the Theory of Topics*, in: *Modern Language Review*, 63 (1968), S. 854-963. Dieses Problem kann hier nicht gelöst werden. Siehe dazu auch HINZ 1992.

²⁰² TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 267.

²⁰³ Zum Begriff des „*teatro*“ siehe Giulio Camillo, dessen Traktat hierzu in BOLZONI 1984 herausgegeben ist; siehe auch BOLZONI 1991a; BLAIR 1997. Weiteres dazu im nächsten Kapitel.

²⁰⁴ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 641. Die Metapher hat dadurch ihren Ort zwischen Intellekt und fantasia. TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 495. Zu den verschiedenen intellektuellen Vermögen siehe das Schlusskapitel. Dass Bernini die *bella bugia* sehr schätzte, das vermag ein Ausspruch zu vergegenwärtigen, den er zu seinen „Theatermaschinen“ geäußert haben soll. Das Schöne an ihnen sei, dass das wahr erscheine, was in der Substanz nur vorgetäuscht ist: „in parer vero ciò che in sostanza era finto“, siehe BERNINI, D. 1713/1999, S. 56. Das ist auch der Kern von Tesauros Poetik. Dass die Lüge auch im „Dienst der Kirche“ als relativ unproblematisch aufgefasst werden kann, das verdeutlicht ein Gedanke des Augustinus zur Lüge: Für ihn ist Lüge nicht involviert, wenn Zeichen, die eine Sache bezeichnen, sich auf eine andere Sache beziehen mit der Absicht oder dem Ziel, Wahrheit zu verstehen: „[...] non est mendacium quando ad intelligentiam

Betrachtung einen anderen *conchetto*, der die Person Christi, sein Leiden und Kreuzestod zum Thema hat und nicht die Reliquien. Wenn die Ausrichtung auf die Reliquien als das Wahrscheinliche nur vorgetäuscht war, inwiefern kann der *conchetto* „Leiden und Kreuzestod Christi“ dann als wahr verstanden werden?²⁰⁵

Es ist nicht die Realität, die konkret und greifbar ist, das Ziel dessen, worauf das Kunstwerk verweist, sondern eine nicht mit den Sinnesorganen fassbare, die eigentlich nur geglaubt werden kann - Glaubenswahrheit. Dabei kommt der Metapher die entscheidende Rolle zu. Sie schafft letztlich die Realität, in der wir als Betrachter das Kunstwerk sehen. Das heißt, das Werk ist mittels der Metapher zu erfassen, und nicht durch etwas, das ihm zugrunde liegt. Das ist keine Realität, die sich durch Substantialität ausweisen würde, sondern vielmehr eine, die rein auf der bezeichnenden Ebene verbleibt, eine eigenständige Zeichenwelt, die mittels der Metapher Realität visualisiert, indem sie diese durch eine eigene Realität ersetzt und darin verbirgt.²⁰⁶ Damit wird nicht allein die Realität angezeigt, die in dieser Zeichenwelt verborgen ist, sondern zugleich eine weitere, die Erstere überhöht, und die einem anderen semantischen Feld angehört als jene. Dieses andere semantische Feld verdankt seine Entstehung allein dem Geistesvermögen des Künstlers, seinem *ingegno*. Dessen wichtigstes Werkzeug ist die Metapher, denn durch sie gelingt es ihm, etwas aus nichts zu erschaffen:

“[...] sì come Iddio di quel che non è, produce quel che è, così l’ingegno di non ente fa ente [...]“²⁰⁷

Indem der Künstler mit seinem Werk eine neue Realität schafft, die gänzlich seinem *ingegno* entspringt, und die folglich rein auf seiner Subjektivität gründet, nimmt er eine göttliche Funktion ein, wird Schöpfer gleich. Eine solche Auffassung von Künstler und Kunstwerk wird möglich, dadurch dass im Seicento im Gegensatz zu früheren Epochen der *ingegno* höher geschätzt wird als das Geistesvermögen des Intellekts (*intelletto*), das vor

veritatis, aliud ex alio significantia referuntur“, siehe Augustinus: *Contra mendacium*, X, 24 (= PL, XL, S. 533-534).

²⁰⁵ Schließlich könnte man meinen, dass der Reliquie aufgrund ihres Realitätscharakters die Eigenschaft „wahr“ zuzusprechen sei.

²⁰⁶ Siehe dazu die Ausführungen oben zum *conchetto* im Zusammenhang mit der Metapher. Siehe INNOCENTI, L. 1983, S. 29 ff. Zum „*teatro di meraviglie*“ siehe NEUMEISTER 1978, S. 7. Näheres dazu im nächsten Kapitel.

²⁰⁷ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 85. Zu den Ursprüngen dieser Vorstellung siehe HUNDEMER 1997, S. 106 und ebd., Anm. 23. Der Aspekt der Neuheit ist wesentlich für die Bildung einer Metapher, siehe DONATO 1963, der von der Entwertung von poetischer Sprache bei den Manieristen spricht, die Tesauro mit seiner Poetik überwindet. Siehe HINZ 1992 zum Aspekt der Neuheit bei Pallavicino.

allem im Zusammenhang mit Fragen der Wahrheit und der Vernunftgründe relevant ist. Damit wird einem Weltverständnis Rechnung getragen, das das Universum nicht mehr als rational erfahrbar begreift, in dem man lesen könne wie im „Buch Gottes“, und in dem Kunstwerke in einer direkten Entsprechung zur Gottesschöpfung zu sehen seien. Zur Zeit Berninis sind diese Auffassungen bereits obsolet, so dass der *intelletto* als Erkenntnisvermögen an Vertrauen eingebüsst hat und statt seiner der *ingegno* zu dem Vermögen avanciert ist, das dem Menschen adäquat ist. Nun ist es auch nicht mehr der *intelletto*, mit dem der Mensch sich Gott annähern kann, indem er ihn und die Welt rational zu erfassen sucht, sondern der *ingegno*, dank dessen es möglich ist, Gott gleich neue Realitäten zu schaffen.

Diese Realitäten, die mittels der Metapher kreiert werden, haben ihren Ort in der Poesie. Sie können nur in einer poetischen Sprache geschaffen werden, die sich vor allem durch die Verwendung der Metapher auszeichnet.²⁰⁸ Auf der poetischen Sprachebene herrscht Chaos, und zwar das der potenziellen Verknüpfungen von diversen *concetti*, in das der Poet durch formale Arrangements ordnend eingreifen und in dem er Neues definieren soll, so dass er daraus neuartige Realitäten in raumzeitlich definierten Konzeptionen schaffe.²⁰⁹ Charakterisiert eine solche Auffassung von Kunstschaffen auch das Werk Berninis?

Kehren wir noch einmal zurück zur Gestaltung der oberen Nische der Vierungspfeiler:²¹⁰ Durch die Ineinanderschachtelung der diversen Rahmungen wurde der Betrachterblick perspektivisch von außen nach innen geführt, fokussiert auf den Ort, an dem die Reliquie einmal geborgen werden sollte. Dabei stellt sich heraus, dass diese nicht das eigentliche Thema, das Hauptanliegen von Berninis Werk ist. Ausgerechnet die Reliquie, mit der sich in das Kunstwerk eine Entität hätte integriert finden können, die konkret gegeben ist und

²⁰⁸ Hierher Stelle wo von Metapher als Mutter der Poesie die Rede ist. Vgl. Donato 1963; dialektische Sprache nutzt wohl poetischer Sprache, verfolgt aber die Ziele, die auch mit der rhetorischen Sprache oder der Alltagssprache verfolgt werden.

²⁰⁹ DONATO 1963.

²¹⁰ Das *metaforeggiare* charakterisiert nicht nur einzelne Bestandteile einer emblematisch strukturierten Einheit in deren Konzeption, wie hier zum Beispiel die betrachtete Reliquientribüne des Longinus-Pfeilers in St. Peter. Es betrifft gleichermaßen die emblematische Makrostruktur, das heißt das Emblem oder die Imprese als Gesamteinheit betrachtet. Damit verbunden ist die Frage nach dem Realitätsstatus von Imprese beziehungsweise Emblem. Weisen diese eine eigene Realität auf oder handelt es sich bei ihnen um rein virtuelle Kreationen? Nach Paolo Aresi handelt es sich bei emblematischen Gebilden um *entes rationis*, rational durchdachte Konstruktionen, die in ihrer eigenen Realität einen *concetto* verbergen, um anstelle des *concetto* eine Schein-Zeichenwelt zu setzen. In der metaphorischen Symbolisierung des Emblems beziehungsweise der Imprese ist das Ganze damit auf den Status des Zeichens reduziert. ARESI 1615, S. 111. Das wird nicht von allen Theoretikern des Seicento so vertreten, siehe z. B. Giovanni Ferro. Siehe dazu INNOCENTI, L. 1983, S. 30.

einen substantiellen Realitätscharakter aufweist, wird uns nicht in ihrer Substantialität als Wertgegenstand präsentiert. Vielmehr ist die Reliquie nur Teil eines *spettacolo*, das auf einer anderen, metaphorisch definierten Realitätsebene stattfindet, und auf das sie verweist, derart, dass wir im *spettacolo* mit dem Thema „Christi Leiden und Kreuzestod“ immer auch sie in ihrer substantiellen Wertigkeit durchschimmern sehen können.²¹¹ Die vom Künstler geschaffene Realität, sein von ihm geschaffener *concetto*, findet sich über die Reliquie gesetzt, als wolle er diese bekleiden, um damit etwas anderes zu feiern.

Kapitel III: Die Kapelle Cornaro [Abb. 18]

Predica XLIX: Nel Venerdi dopo la Quarta Domenica di Quaresima. Eamus in Iudaeam iterum. Dicunt ei discipuli: Rabbi, nunc quaerebant te Iudaei lapidare, & iterum vadit illuc? Respondit Iesus: Lazarus mortuus est eamus ad eum. Dixit ergo Thomas ad condiscipulos: eamus & nos, & moriamur cum eo. Ioan. 11:

“[...] vdiamo nella Spagna vna Teresa Vergine si, seruente si, sposata da Cristo si, e da Cherubino saettata nel cuore, mà donna, l’vdiamo, dico esclamar, *Aut mori, aut pati*. Signore diceua ella, o moltiplicate le pene, o troncate la vita. Rinuntio a’ diluuij delle vostre consolationi, se il Mondo non mi sōmerge nelle correnti delle sue amaritudini. Viuo più vogliosa delle saette de’ Saraceni, che delle faccie de gli Angeli: e inuidio non meno chi sià le fiamme del purgatorio spasimando pe’ falli vi sperimenta inimico di colpe, che chi in Cielo vi gode frà delitie remuneratore di meriti. In somma, ò toglietemi l’essere, ò addoloratemi lo stato. Se così parla vna semplice Verginela, potrà vn prelato Cristiano stimarsi Ministro dell’Euangelio e Capo del Clero, se trà gl’inchini de’ sudditi non partecipa le agonie del Crocifisso? Ah, si gridi da ogni Mitrato con Tommaso: *Eamus, eamus, & moriamur cum eo*.“²¹²

Transverberation und mystische Vermählung mit Christus stellen die Charakteristika der heiligen Teresa von Avila schlechthin dar und werden im Zusammenhang mit bildkünstlerischen sowie literarischen Auseinandersetzungen mit deren Vita nahezu immer angeführt. In Gian Paolo Olivas Predigttext erscheinen sie als notwendige Attribute hinter dem Namen der Heiligen; der Schwerpunkt des Predigttextempels liegt jedoch nicht auf dem Zentralereignis der Transverberation, sondern betrifft eine wesentliche Aussage, die die

²¹¹ Dass die Reliquien der Heiligen nicht in den jeweiligen Pfeilern untergebracht sind, die den Heiligen gewidmet sind, stützt diese Interpretation nur noch zusätzlich.

²¹² Prediche dette nel palazzo Apostolico da Giov. Paolo Oliva della Compagnia di Giesu e dedicate ad Alessandro VII. Pontefice Massimo, Venedig: appresso Nicolò Pezzana, 1664, §695 - §709, S. 518-529/519-520. Die Sammlung war bereits 1659 in Rom gedruckt worden.

Gottessehnsucht Teresas gebündelt wiedergibt. - Die Transverberation sowie die mystische Vermählung mit Christus tauchen in Olivas Text geradezu „namensnotwendig“ auf, als kennzeichnende Merkmale Teresas, die notwendig in einem Text zu ihrer Person angeführt werden „müssen“.

Die Grabkapelle des venezianischen Kardinals Federico Cornaro in der römischen Kirche der Unbeschuhnten Karmeliter Santa Maria della Vittoria konzentriert den Blick des Anwesenden - Betenden wie Kunst Betrachtenden gleichermaßen - auf Gian Lorenzo Berninis weiß marmorne Figurengruppe der Teresa von Avila auf einer Wolke mit einem pfeilbewehrten jugendlichen Engel zu ihrer Rechten. [Abb. 19] Wer mit der Vita der Heiligen vertraut ist, kann Berninis Werk prinzipiell als Darstellung der Teresianischen Vision ihrer Transverberation identifizieren:

„Ich sah einen Engel neben mir, an meiner linken Seite, und zwar in leiblicher Gestalt, was ich sonst kaum einmal sehe. Auch wenn Engel mir öfter dargestellt werden, geschieht das doch, ohne dass ich sie sehe, sondern wie bei der vorigen Vision, von der ich zuerst gesprochen habe. In dieser Vision nun wollte der Herr, dass ich ihn wie folgt sah: Er war nicht groß, eher klein, sehr schön, mit einem so leuchtenden Antlitz, dass er allem Anschein nach zu den ganz erhabenen Engeln gehörte, die so aussehen, als stünden sie ganz in Flammen. Es müssen wohl die sein, die man Cherubim nennt; ihre Namen sagen sie mir nämlich nicht; ich sehe aber sehr wohl, dass es im Himmel zwischen den einen und den anderen Engeln, und diesen und wieder anderen einen so großen Unterschied gibt, dass ich es nicht sagen könnte. Ich sah in seinen Händen einen langen goldenen Pfeil, und an der Spitze dieses Eisens schien ein wenig Feuer zu züngeln. Mir war, als stieße er es mir einige Male ins Herz, und als würde er mir bis in die Eingeweide vordringen. Als er es herauszog, war mir, als würde er sie mit herausreißen und mich ganz und gar brennend von starker Gottesliebe zurücklassen. Der Schmerz war so stark, dass er mich diese Klagen ausstoßen ließ, aber zugleich ist die Zärtlichkeit, die dieser ungemein große Schmerz bei mir auslöst, so überwältigend, dass noch nicht einmal der Wunsch hochkommt, er möge vergehen, noch dass sich die Seele mit weniger als Gott begnügt. Es ist dies kein leiblicher, sondern ein geistiger Schmerz, auch wenn der Leib durchaus Anteil daran hat, und sogar ziemlich viel. Es ist eine so zärtliche Liebkosung, die sich hier zwischen der Seele und Gott ereignet, dass ich ihn in seiner Güte bitte, es den verkosten zu lassen, der denkt, ich würde lügen.“²¹³

Zeigt ein Vergleich zwischen dieser Textstelle und dem Werk Berninis nicht offenkundig an, dass Letzteres auf Ersterem beruht? Könnte Teresa aber nicht auch hier „*aut mori, aut pati*“ stöhnen? Was lässt uns so sicher sein, dass das Thema der Transverberation in Berninis Werk zentral ist? Könnte es nicht auch attributiv sein - in bildkünstlerisch

²¹³ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, Kap. 29, §13; zum Cherubim vgl. ebd., S. 427, Anm. 47.

analoger Ausdrucksweise etwa zur Textstelle des Padre Oliva -, und damit eventuell ein anderes Thema durch die Darstellung der Transverberation verdeckt sein?

1) Die Kapelle Cornaro, eine monumentale Imprese ?

Unter dem Aspekt einer möglichen Systemreferenz zur Emblematik hat bisher lediglich Preimesberger die Kapelle Cornaro zu interpretieren versucht. Allerdings wird seine Interpretation von der Annahme eines umfassenden Paragone der Künste überlagert, den er im Werk Berninis manifestiert sieht, und den er vor dem Hintergrund einer Auslegung des Begriffs „*bel composto*“ thematisiert. Preimesberger sieht in der Kapelle eine große Wort-Bild-Synthese realisiert, die in ihrem Aufbau an eine Imprese erinnert. Er behauptet nicht, dass Berninis Kunstwerk eine Imprese sei, doch gibt er zu bedenken, dass es sich hierbei um eine „heute im allgemeinen wohl kaum mehr identifizierte Gattung [handelt], deren rezeptionsgeschichtliches Schicksal mit dem Ende des literarischen Konzeptismus, spätestens aber mit dem Ende der „*Ut-pictura-poesis*“-Konvention besiegelt gewesen sein dürfte.“²¹⁴ In Anlehnung an die Zweiteilung der Imprese sieht er im Schrifttext am Eingangsbogen die *inscriptio* beziehungsweise das Motto und in der Figurengruppe Teresa mit Engel die *pictura*, den Bildteil der Imprese. Dabei werden die Engel, Putten und Engelsköpfchen sowie der Kranz im Bogenscheitel nicht in die Wort-Bild-Analyse mit einbezogen. [Abb. 20]

Doch gerade sie sind in unmittelbarer Nähe zur Schriftbanderole angebracht. Zwei weiß stuckierte Engel halten diese über dem Bogenscheitel des Eingangs. Unmittelbar darunter, und damit zentral im Bogenscheitel, führen sie einen goldbronzefarbenen Kranz von Früchten und Blumen in der anderen Hand und platzieren diesen direkt unterhalb des Inschriftenbandes. Damit sind vor allem diese beiden Engel unmittelbar und unübersehbar mit der Inschrift verbunden und scheinen darüber hinaus einen Bezug zwischen Inschriftenband und Kranz herzustellen. In einer Analyse, die die mögliche Systembeziehung von Berninis Kapellenkonzeption zur Emblematik nach den in den vorliegenden Kapiteln bereits entwickelten Voraussetzungen betrifft, führt diese Tatsache dazu, dass in erster Linie Engel und Kranz als Teil einer *pictura* analogen Einheit betrachtet werden, und nicht etwa die zentrale Skulpturengruppe. Dabei legt die unterschiedliche Farbigkeit der beiden *figurae* eine Zweiteilung dieser Einheit nahe. - „*Figura*“ ist die gängige Bezeichnung für die einzelnen Bildkomponenten einer

²¹⁴ PREIMESBERGER 1986, S. 214-215.

mehrfigurigen *pictura*. - Sie lassen sich zudem um zusätzliche Bestandteile erweitert sehen. So sind die Engel in einer Reihe von anderen weiß stuckierten Engeln, Putten, und Engelsköpfchen auf der Leibung des Eingangsbogens aneinander gereiht. Während die zwei Engel am Sockel der Bogenleibung jeweils ein aufgeschlagenes, großformatiges Buch über ihren Kopf halten, baumeln die Putten an goldbronzenen Girlanden, die zum Teil bereits an der Leibung haften und dort die Engelsköpfchen sowie den Kranz im Bogenscheitel mittig einfassen. Während die Bücher der Engel wie diese weißfarben sind, und sich damit diesen zuordnen lassen, weisen die Girlanden dieselbe Farbe auf wie der Kranz, so dass sie sich eher mit diesem als Bildeinheit zusammen sehen lassen. Girlanden und Kranz nehmen zudem gegenüber den Himmelswesen dieselbe Funktion ein: Sie sind Teil von Handlungsaktionen, die die weiß Stuckierten an ihnen ausüben. Eine lobpreisende Schrift, die zum Anlass der Weihe der Kapelle Cornaro entstanden ist, erklärt das Verhalten der Putten: Sie tragen die Girlanden heran und heften sie an der Bogenleibung fest.²¹⁵ Die bereits angebrachten Girlanden grenzen einzelne Felder ab. Am Sockel der Leibung stehen die Engel mit dem Buch vor den Girlandefeldern, die sich hinter ihnen den Bogen hochziehen scheinen, dabei allerdings hin und wieder durchbrochen sind, weil die heranschwebenden Putten noch im Begriff scheinen, sie anzuheften; zum Teil finden sich Cherubköpfchen in ihnen platziert. Als Gesamteinheit lassen sich die Girlanden in ihrer sukzessiv Felderflächen bildenden Form auch als Sprossen eines leiterartigen Gebildes begreifen.²¹⁶

Anhand der Andersfarbigkeit der *figurae* sowie aufgrund von deren möglicher Zuordnung zu einem passiven Gegenstands- beziehungsweise Dingbereich und zu einem aktiven Bereich von Himmelswesen lassen sich die *figurae* der *pictura* analogen Einheit als zwei voneinander abgrenzbare Einheiten ein und derselben *pictura* scheiden. Analog hierzu werden im Folgenden die weiß stuckierten und die bronzegoldenen *figurae* in zwei voneinander abgesetzten Abschnitten behandelt. Diesem Vorgehen unterliegt die Annahme, dass es sich hier um zwei verschiedenartig konstruierte syntaktische Einheiten handelt, deren Semantik jeweils anders akzentuiert ist.

²¹⁵ Vgl. dazu LAVIN 1980, S. 129.

²¹⁶ Lediglich im Handbuch der Kirchen Roms, Bd. 3, findet sich eine ähnliche Beobachtung festgehalten; in der vertiefenden Forschungsliteratur zur Kapelle Cornaro bleibt dieses gänzlich unbeachtet. BUCHOWIECKI 1974, S. 290.

Wenn im Folgenden die Konzeption der Kapelle vor dem Hintergrund der Annahme einer Systemreferenz zur konzeptistischen Emblematik analysiert wird, dann geschieht dieses im Anschluss an die Vorgehensweise, die bereits die vorhergehenden Kapitel bestimmt hat. Hier sind die von Loretta Innocenti erzielten Unterscheidungskriterien hinsichtlich verschiedener relationaler Möglichkeiten von Bild und Text im Rahmen von Emblem und Imprese grundlegend. Indem die *figurae* analogen Bilder im syntagmatischen Zusammenhang zueinander, zur Inschrift sowie zu ihnen potenziell zugrunde liegenden Themen interpretiert werden, gelingt der „Sprung“ auf einen *concetto*, der die zusammenhängende Thematik der emblemanalogen Wort-Bild-Einheit bestimmt. Hiermit erweist sich diese als Makrostruktur,²¹⁷ als Zeichen (*segno*) definiert.²¹⁸

1) 1. Die Inschrift (*inscriptio*)

„*Nisi coelum creassem, ob te solam crearem.*“ [Wenn ich den Himmel nicht schon geschaffen hätte, wegen dir allein würde ich ihn erschaffen.] verkündet das Schriftband, das den Eingang der Kapelle Cornaro überfängt. Dieser Satz ist in der Biographie zu Teresas Vita verbürgt, die Diego De Yepes, der Beichtvater der Heiligen, im Zusammenhang mit einer Vision Teresas festgehalten hat; vor dem Tribunal zur Kanonisation Teresas von Avila wird er von ihrer Nichte Teresa de Jesus bezeugt, in den Kanonisationsakten entsprechend festgehalten, und damit als wesentlicher Bestandteil ihrer Biographie kirchlich bestätigt beziehungsweise autorisiert.²¹⁹ Dabei findet sich dieser Ausspruch, den Christus der Heiligen gegenüber während einer Vision getroffen haben soll, nicht in der Autobiographie der Heiligen tradiert.²²⁰ Dass er im Kontext der Vita Teresas dennoch derart prominent in den Vordergrund rückt, dürfte ordens- oder kirchenpolitische Gründe aufweisen, die mit Teresas Status als Ordensgründerin und als

²¹⁷ Mit dem Begriff „Makrostruktur“ ist im Zusammenhang mit dem Emblem dessen Gesamteinheit bezeichnet, die sich wiederum aus den *inscriptio*, *pictura*, *subscriptio* zusammensetzt. Der Begriff „Makrostruktur“ kommt aus dem Bereich der Textlinguistik und betrifft die mehrere Textpassagen umfassende Strukturanalyse von Textzusammenhängen.

²¹⁸ Zum Begriff *concetto* in diesem Zusammenhang siehe die bereits oben getroffenen Erläuterungen. Zu dessen Erfassung lassen sich Loretta Innocentis drei Kategorien heranziehen, die diese ermittelt hat, um den thematischen Zusammenhang von emblematischen Wort-Bild-Einheiten adäquat erfassen zu können. Es handelt sich dabei um den „*testo monosegnico*“, den „*testo plurisegnico sineddochio*“ und den „*testo plurisegnico allegorico*“; dazu vgl. ausführlich bereits oben im Zusammenhang mit dem Kapitel zum Monument für Mathilde von Tuszien.

²¹⁹ Vgl. LAVIN 1980, S. 139, Anm. 2, mit Verweis auf Diego de Yepes: *Vida*, Buch 1, Kap. 19 und Silverio: *Obras*, Bd. 2, S. 341. Vgl. auch Alessio della Compagnie Buch zur Teresianischen Emblematik. Dort zielt der Ausspruch bereits die Titelseite. Nach PREIMESBERGER 1986, S. 214, ist der Satz Teil einer Vision, die zur Brautmystik zu zählen sei.

²²⁰ Autobiographie ist hier allerdings nicht im Sinne einer modernen Autobiographie zu verstehen, in welcher das Ich im Mittelpunkt steht. Bei Teresas Aufzeichnungen wird das Individuum dem religiösen Ziel untergeordnet. Siehe AUGNER 2001, S. 110.

Kirchengelehrte zu tun haben.²²¹ Lavin hat den Satz auf seine wahrscheinliche Quelle zurückgeführt: In der Jüdischen Haggadah spricht Gott im Zusammenhang mit der Himmelfahrt des Elias zu Satan folgende Worte: „Ich habe den Himmel genau deshalb geschaffen, um Elias dorthin auffahren zu lassen.“²²² Bereits Lavin sieht einen Konnex zwischen diesen beiden Sätzen und den zwei Personen bestehen.²²³ Als Urvater des Karmeliterordens nimmt Elias der Heiligen gegenüber in deren Funktion als Gründerin des Neuen Ordens der Unbeschuhnten Karmeliter eine quasi typologische Rolle ein. Teresas Vita, zumal ihre Eigenschaft als Ordensgründerin, wird damit sozusagen kirchenmythologisch verankert.²²⁴ Elias dürfte sich auch in einem weiteren Kontext als Prototypus der Heiligen erweisen, dabei allerdings nicht als einziger in dieser Rolle der Heiligen gegenüber fungieren. Das verdeutlicht sich im Verlauf des Folgenden. Bleibt die Analyse der Inschrift auf dieser Stufe stehen, den Ausspruch in seinem historischen Kontext zu verorten und eine mögliche Ableitung aus einem Vorläufertext, einer Urquelle zu bestimmen, dann lassen sich daraus in der oben vorskizzierten Weise zwar hinsichtlich der Vita Teresas Schlüsse ziehen. Doch die Klärung möglicher syntagmatischer Relationen der Inschrift zu den Bildkomponenten der Kapelle Cornaro bleibt hiervon weitgehend unberührt.²²⁵

„*Nisi coelum creassem, ob te solam crearem.*“ setzt sich zusammen aus dem Substantiv „ich“, dem Akkusativobjekt „*coelum*“, „Himmel“, dem Bezugsobjekt „*ob te solam*“, „wegen dir allein“, sowie aus dem Verb „*creare*“, „erschaffen“, in seinen durch den Irrealis bedingten unterschiedlichen Modi von Zeiten. Vor dem Hintergrund der Annahme einer Systemreferenz zur Emblematik kann das Bezugsobjekt einen ersten Aufschluss

²²¹ Teresa von Avila erhielt zwar erst 1970 den Dokortitel der Kirchengelehrten posthum verliehen, galt jedoch bereits recht früh als Autorität auf dem Gebiet der Unterweisung „im rechten Glauben“. Das fand bereits im 16. Jahrhundert sowie auch im Seicento einen bildkünstlerischen Niederschlag in Porträts, die die Heilige vor allem als Autorin zeigen, oftmals als vom Heiligen Geist direkt Inspirierte, derart wie auch die schreibenden Evangelisten dargestellt werden. Zu Teresa von Avila als Autorin, Ordensgründerin und Kirchengelehrte im Kontext ihrer Zeit sowie in der kirchengeschichtlichen Rezeption, zumal vor dem Hintergrund des männlichen Blicks auf vermeintliche intellektuelle Defizite einer schreibenden Theologin, siehe unter anderem die Schriften von Erika Lorenz, WEBER 1990, S. 35 f.

²²² LAVIN 1980, S. 139, Anm. 2; Verweis auf: Bibliotheca sanctorum, Bd. 4, Sp. 1028.

²²³ Vgl. LAVIN 1980, ebd.: „Since Elijah’s rise to heaven from Mount Carmel was the mainspring of Carmelite tradition [...], the similarity of the passages may not be accidental.“

²²⁴ Inwiefern dieses auch andere Eigenschaften und Charakteristika ihres Wesens und ihrer Biographie betrifft, werden die folgenden Analysen zur möglichen Systembeziehung von Berninis Werk zur Emblematik quasi im Nebeneffekt freilegen, so dass diese teilweise zumindest in Anmerkungen weiter verfolgt werden können, sofern sie für das Thema der vorliegenden Arbeit nicht weiter relevant sind und im Haupttext abgehandelt werden. – Zum Mythos „Elias als Ordensgründer der Karmeliter“ siehe Smet, Joachim: Die Karmeliten, Bd. 1: Von den Anfängen (ca. 1200) bis zum Konzil von Trient, Freiburg i. Br. 1981.

²²⁵ Vgl. entsprechend die Interpretation Lavins, LAVIN 1980, S. 139 f. Über die Feststellung der möglichen Quelle des Ausspruchs hinaus unternimmt Lavin keine weitere Deutung der Inschrift, so dass der Bezug der Heiligen zu Elias zwar angedeutet wird, doch ein Konnex mit der Kapellenkonzeption nicht erfolgt.

darüber vermitteln, inwiefern beziehungsweise auf welche Weise *inscriptio* und *pictura* miteinander verknüpft sind. Im vorliegenden Fall besteht jedoch ein Problem, das unter anderem in Paolo Aresis *Imprese Sacre* besprochen wird, und zwar im Kontext der Ansprache beziehungsweise der Hinwendung zu einem Objekt oder zu einem wie auch immer gearteten Gegenüber durch die *inscriptio*. Diese Diskussion um Sprecher und möglichen Adressatenbezug ist vor allem aus dem Grund relevant, weil sich aus den unterschiedlichen Möglichkeiten von Relationen, die zwischen diesen bestehen können, entsprechende Auswirkungen auf die Deutung des Emblems ergeben.²²⁶ Üblicherweise ist die Rede der *inscriptio* derart konzipiert, dass sie von einer *figura* ausgehend begriffen werden kann, sei es, dass diese in der ersten Person spricht oder von ihr aus ein Ausspruch in der dritten Person erfolgt; grundsätzlich kann die *figura* aber alle grammatischen Personen in ihrer „Rede“ einsetzen. „Spricht“ sie in der zweiten Person, dann wendet sie sich in der Regel an eine weitere *figura* der *pictura*. Die „Du“-Anrede ist allerdings problematisch. Mit ihr könne nämlich suggeriert werden, dass die Worte von einer Person außerhalb der „*Impresa*“, aufgefasst im Sinne Aresis, gesprochen würden. Sie würden dann die eine *figura* der *pictura* oder die *figurae* ansprechen oder gar einen Dialog anzeigen, der zwischen einem Sprecher und einem Adressaten stattfindet, die beide emblemextern zu verorten sind. Damit aber entspricht die „*Impresa*“ nicht den Anforderungen, die an ein Emblem gestellt werden. Das ist auch der Fall, wenn die *figura* mit der Anrede in der zweiten Person einen direkten Bezug nimmt auf den Rezipienten des Emblems. Dann nämlich ist die „*Impresa*“ lediglich Vorwand (*pretesto*), das heißt, der *conchetto* eröffnet sich dann nicht, wie es regulär wäre, auf der Stufe der Wort-Bild-Beziehung von *pictura* und *inscriptio*.²²⁷ Es bedarf vielmehr ausdrücklich der *subscriptio* zur Klärung des *conchetto*. Auch bezüglich der Anrede schafft die *subscriptio* Klarheit, indem sie sich etwa explizit an einen bestimmten Adressaten wendet oder aber auch mittels Umschreibungen oder unvorhergesehenen Wendungen, folglich indirekt, eine Zuweisung des Ausspruchs der *inscriptio* an den Adressaten ermöglicht.²²⁸

„*Nisi coelum creassem, ob te solam crearem.*“ beinhaltet eine explizite „Du“-Anrede. Möchte man diese einem bestimmten Sprecher im Umfeld der angenommenen *figurae* der *pictura* analogen Einheit zuordnen, dann scheinen weder der Kranz noch die Leiter als sprechende Akteure überzeugend; dazu verharren sie zu eindeutig im passiven Status des

²²⁶ Vgl. ARESI 1615, S. 145; KEMP, C. 1981, S. 28 f.; INNOCENTI, L. 1983, S. 119 ff.

²²⁷ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 119 ff.

²²⁸ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 123 f.

unbelebten Gegenstandes. Die Himmelswesen verhalten sich zwar aktiv, und indem zwei von ihnen das Schriftband sowie den Kranz halten, weisen sie auch eine syntaktische Beziehung zu diesen auf, doch sind sie in ihrem paarweisen Auftreten zu uniform. Zu entscheiden, wem von ihnen hierbei die Sprecherrolle zukommen könnte, ist definitiv nicht möglich. Dass mehrere diese Rolle innehaben könnten, dagegen steht das sprechende Subjekt „ich“, das explizit eine Person anzeigt. Es ist vielmehr wahrscheinlicher, dass ein emblemexternes Ich spricht; ob das gemäß Teresas Vision Christus ist, das lässt sich hier nicht mit Sicherheit feststellen. Auch Gott, der Heilige Geist, der im Gewölbe als Taube repräsentiert ist²²⁹, oder der Künstler, der den Himmel im Gewölbe gemalt hat, könnten hier sprechend hervortreten. Gleichmaßen unbestimmt fällt die Antwort auf die Frage danach aus, wer der Adressat des Ausspruchs sei. Kann es sich dabei um eine der *figurae* oder um diese zusammengesetzten handeln? Betrifft der Ausspruch gemäß der biographischen Überlieferung zur Vita der Teresa von Avila die Heilige? Im Falle der Kapelle Cornaro können sowohl Sprecher als auch Adressat außerhalb der Wort-Bild-Einheit anzusiedeln sein. Folglich lässt sich auch der *conchetto* der emblematischen Einheit nicht aus der Interpretation der Wort-Bild-Einheit des Eingangsbogens allein ermitteln. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Wort-Bild-Analyse hier abgebrochen werden müsste. Vielmehr dürfte die Erschließung syntagmatischer Relationen zwischen *figurae* und *inscriptio* dazu führen, einen möglichen *conchetto* vorzuskizzieren, der sozusagen „unter Vorbehalt“ der anschließend erfolgenden Analyse der *subscriptio* analogen Einheit gegenübergestellt werden kann, die diesen entweder bestätigt oder vervollständigt, modifiziert oder im schlimmsten Falle zu seiner Verwerfung führt. Als *conchetto* unter Vorbehalt basiert dieser voraussichtlich auch auf einem noch polyvalenten Bildbezug, da sich die *figurae* erst durch eine eindeutig zu bestimmende *inscriptio* in deren potenziellen Bedeutungsspektrum auf eine bestimmte Semantik festlegen lassen.

Weisen die *figurae* Kranz, Leiter und Himmelswesen weder mit dem Sprecher noch mit dem Adressaten der *inscriptio* eine eindeutig definierte Relation auf, so stehen sie möglicherweise mit dem zentralen prädikativen Satzelement „Himmel erschaffen“ in einer syntagmatischen Beziehung. Inwiefern das der Fall sein kann, soll mit der folgenden Analyse aufgezeigt werden, in welcher die *figurae* jeweils gesondert in ihrem möglichen Bezug zu „Himmel“ und zum Prädikat „Himmel erschaffen“ oder zum Begriff der Schöpfung als dem nominalen Ausdruck für „erschaffen“ erfasst werden. Der Bezug zur

²²⁹ Das nimmt PREIMESBERGER 1986, S. 215, an.

Verbform „erschaffen“ in deren zweifacher Verwendung in einem Irrealis wird daran anschließend untersucht, da Zeit beziehungsweise die Zeiten und die Möglichkeit oder die potenzielle Realität die Syntax und Semantik aller *figurae* gleichermaßen umfassend zu prägen scheinen.

1) 2. Der Bezug der *pictura* analogen Einheit zum Objekt „Himmel“

a) Himmelswesen und Leiter

Putten tragen Girlanden heran und heften sie an die Leibung des Eingangsbogens zur Kapelle Cornaro. Dabei entsteht ein leiterartiges Gebilde, dessen Zwischenfelder von weiteren Himmelswesen belebt sind. [Abb. 21] Am Sockel des Bogens ist jeweils ein Engel mit einem Buch platziert, und zwar derart, dass sich hinter diesen Engeln weitere Girlandensprossen abzeichnen. Die Assoziation zu einer Himmelsleiter liegt hier nahe. Prototyp des Bildes von der Leiter im biblisch-religiösen Bereich ist die Leiter, die Jakob im Traum erscheint und worauf er die Engel auf- und niedersteigen sieht. Die Himmelsleiter kann Sinnbild sein für den Aufstieg des Menschen zu Gott, aber auch für das Hinabkommen Gottes zu den Menschen. Sie kann auch spirituell verstanden werden. Dann bezeichnet sie den inneren, mentalen Aufstieg des Menschen zu Gott mittels Meditation, aber auch entsprechend das Hinabkommen Gottes in die Welt als Einwohnung in der Seele des Menschen.²³⁰ Im Bogenscheitel lassen sich deutlich drei Sprossen erkennen. Das ist auffällig, insofern dadurch eine leicht asymmetrische Erscheinung bedingt ist. Im Zentrum des Scheitelpunkts ist der Kranz von zwei Sprossen flankiert. Links von diesem Feld ist ein weiteres mit Cherubköpfchen durch eine dritte Sprosse abgetrennt. Doch rechts fehlt eine solche; hier zeigen sich vielmehr noch Putten mit widerspenstigen Girlanden beschäftigt. Möglicherweise lässt sich hier eine Anspielung auf die drei Himmel oder die drei Stufen des Himmels erkennen. Damit würde auch verdeutlicht, dass es sich hierbei um eine mentale Himmelsleiter beziehungsweise eine Himmelsleiter der Kontemplation handelt, die mit dem Bild der drei Stufen, die zum Himmel führen versinnbildlicht werden kann.²³¹

²³⁰ Hierbei handelt es sich allerdings um eine dezidiert katholische Auffassung. In der Auseinandersetzung mit dem Protestantismus kommt es hier zum Streit: Einen Aufstieg des Menschen zu Gott, der dem Menschen aus eigener Kraftanstrengung gelingen kann, das halten Vertreter des Protestantismus für unmöglich. Vgl. dazu unter anderem NYGREN 1955, S. 551-559. Einen Eindruck von der Fülle der Bedeutungsmöglichkeiten der (Himmels-)Leiter vermittelt vor allem der entsprechende Eintrag in SANDÄUS 1640, S. 323; zur Leitersymbolik siehe HECK 1997. Zu den diversen Semantiken der Himmelsleiter, die nicht miteinander verwechselt werden sollten, siehe GOTTLIEB 1981, S. 70, S. 426, Anm. 133.

²³¹ Zudem würde dadurch auch das Thema von der Entrückung des Paulus in den dritten Himmel assoziierbar. Möglicherweise ist hier eine Bezugnahme auf das Werk des Gerrit van Honthorst zu erkennen,

b) Himmelswesen und Kranz

Auch der Kranz aus Blumen und Früchten wird von den Engeln im Bogenscheitel gehalten. Mittig zwischen den zentralen Girlandensprossen am Bogenscheitel bildet er das Zentrum der auf der Leibung des Eingangsbogens angebrachten Bildkomponenten Himmelswesen und Himmelsleiter. Ordnet man den Kranz ebenfalls dem göttlich Überirdischen zu, dann lässt er sich als Himmelskrone interpretieren, die metonymisch auf die Himmelskönigin Maria verweist, jedoch auch auf den Märtyrerheiligen, der nach seinem Tod in seiner direkten Auffahrt in den Himmel damit ausgezeichnet wird. Profane und spirituelle Welt gleichermaßen betreffend, wird der Kranz als Symbol für die Liebe verstanden.²³² Begreift man den Ausspruch der Inschrift als Ausdruck der Zuneigung des Sprechers zum Adressaten, dann ist auch die symbolische Lesart des Kranzes im vorliegenden Kontext relevant. Damit kann der Kranz sowohl metonymisch als auch metaphorisch gelesen werden.²³³ Geht man davon aus, dass die Himmelsleiter primär als mentale Komponente zu lesen sei, dann ist vielleicht dementsprechend auch der Kranz in erster Linie von einer Semantik bestimmt, die das Innerseelische betont.

1) 3. Der Bezug der *pictura* analogen Einheit zum prädikativen Ausdruck „Himmel erschaffen“

Wenn die Putten die Girlanden herantragen und an den Eingangsbogen heften, was bezwecken sie dann damit? Die Inschrift am Bogenscheitel besagt, dass der Himmel schon geschaffen ist, so dass sich ihr Tun wahrscheinlich verbunden zeigt mit dem bereits vorhandenen Himmel. Schaffen die Putten eine Himmelsleiter, dann stellen sie hiermit möglicherweise für den Menschen eine Verbindung zu Gott her. Urbild einer solchen Verbindung beziehungsweise die konkrete Einlösung einer solchen offenbart sich in der

dessen Altargemälde „Paulus, in den dritten Himmel entrückt“ die Kapelle zierte in der Zeit als sie noch dem Heiligen Paulus geweiht gewesen war. PREIMESBERGER 1986, S. 216 ff., deutet „*coelum*“ von vornherein metaphorisch und nimmt hinsichtlich der Inschrift eine rein auf das Nomen „*coelum*“ konzentrierte Wortanalyse vor. Da er in der zentralen Skulpturengruppe die *pictura* zur *inscriptio* erkennt, sieht er den hauptsächlichen Bezugspunkt der Inschrift in der Heiligen und spricht sogleich vom „Himmel“ als dem „Himmel der Transverberation“. Hier wäre es überzeugender vom „zweiten Himmel“ zu sprechen, von dem die Heilige selbst spricht. Damit meint Teresa die Seele des Menschen als Ort, in dem Gott einwohnt. Dazu siehe unten.

²³² Vgl. zu Ersterer beispielsweise die sogenannten Minnekränze; dazu unter anderem 500 JAHRE ROSENKRANZ, S. 57-60.

²³³ Wenn man davon ausgeht, dass die Semantik der *pictura* als im Grunde einwertig aufgefasst werden sollte, dann scheint hiermit ein Widerspruch dazu angezeigt. Tatsächlich aber ist die gleichzeitig geltende Valenz von Metonymie und Metapher in der Emblematik nicht ungewöhnlich. Das betrifft allerdings vor allem Impresen, die zugleich auch das Wappen der Person kennzeichnen, der die Imprese zuzuordnen ist. Siehe die Imprese Ludwigs XII. von Frankreich, die zugleich auch Abzeichen seines Herzogtums ist.

Person Mariens, die den Gottessohn gebiert. Sie kommt dadurch zustande, dass Maria das Wort Gottes [den *logos*] empfängt und diesem Akt der Empfängnis oder Zeugung zustimmt. Dabei ist diese Vereinigung von Mensch und Gott in der liebenden Zuwendung zueinander begründet. Im Zusammenhang mit der Fleischwerdung Gottes durch Maria [Inkarnation des *logos*] fungiert Maria als Scharnier zwischen Menschheit und Gott.

Dieser eher kurz gefasste Weg zum Thema der Inkarnation mag hier eventuell etwas überraschend anmuten. Doch wurde hier nichts anderes unternommen, als die einzelnen Bedeutungsstränge der *figurae*, die sich im Zusammenhang mit den zentralen Bestandteilen der *inscriptio* ermitteln ließen, zusammenzusehen. Die Semantik der Himmelsleiter im Kontext der agierenden Putten und die metonymisch auf Maria ausgerichtete Bedeutung des Kranzes sowie auch dessen metaphorisch bestimmte Symbolik wurden gleichsam in einer additiven Aneinanderreihung zu einer sie umfassenden Semantik zusammengeführt, die den *concetto* „Inkarnation des *logos*“ bestimmt. Dieser Vorgang des Interpretierens entspricht jenem, den Loretta Innocenti unter der dritten Kategorie von Emblemtypen subsumiert. Dabei handelt es sich um den sogenannten „*testo plurisegnico allegorico*“, bei welchem sich der emblematische *concetto* aus der Summe der aneinander gereihten Einzelbedeutungen der dargestellten Bildobjekte in deren Konnex zur *inscriptio* ergibt. Möglicherweise stellt die „Inkarnation des *logos*“ den *concetto* der Wort-Bild-Einheit am Eingangsbogen der Kapelle Cornaro dar. Allerdings ist der Zusammenhang zwischen der *pictura* analogen Einheit und der *inscriptio* noch nicht restlos geklärt. Das gelingt, wenn der Schritt über den *concetto* hinaus erfolgt und das „Emblem“ zum Zeichen wird. Das kann jedoch erst im Anschluss an die Analyse der *subscriptio* analogen Einheit thematisiert werden. Dann erfährt der *concetto* seine gänzliche Aufdeckung und kann zusammen mit der *inscriptio* als Bestandteil eines metaphorischen Arguments fungieren, wodurch sich der Zeichencharakter der emblematischen Einheit enthüllt.²³⁴

1) 4. Der Bezug der *pictura* zum Irrealis

Vorerst bleibt jedoch noch eine weitere mögliche Bezugnahme der *figurae* auf die *inscriptio* zu klären. Das Verb „*creare*“ wird im Ausspruch „*Nisi coelum creassem, ob te solam crearem.*“ in zwei Konjunktivformen verwendet: „*creassem*“ verweist auf die vergangene, abgeschlossene Schöpfung des Himmels, „*crearem*“ auf die potenzielle

²³⁴ Zu den diversen Typen von Zeichen siehe unten sowie auch die Ausführungen im Kapitel zum Monument für Mathilde von Tuszien.

Verwirklichung derselben. Im Kontext des Konditionalsatzes bestimmen die beiden unterschiedlichen Verbformen einen sogenannten Irrealis, einen Satz, dessen Propositionen etwas nicht mehr zu Verwirklichendes bezeichnen, weil die Voraussetzung, die eine bestimmte Folge bedingen soll, als solche nicht mehr fungieren kann. Zu einem früheren oder anderen Zeitpunkt wäre dieses allerdings noch möglich gewesen. Der Satz vermittelt somit den Ausdruck einer verpassten Chance, einer Potenzialität oder Gelegenheit, eines bestimmten Zeitpunktes, der unwiederbringlich vorüber ist, so dass ein Versprechen oder ein Wunsch seitens des Sprechers nicht erfüllt werden kann, zumindest nicht unter der bestimmten Voraussetzung.

Dem Folgenden unterliegt die Annahme, dass vor allem die Himmelswesen, die aktiv den Eingangsbogen bevölkern, durch ihre Handlungen sowie durch ihre Positionierung dort Aufschlüsse über die zeitlichen Koordinaten geben, die den *conchetto* bestimmen. Dabei dient der Satz der *inscriptio* möglicherweise gerade im Ausdruck seiner Unerfüllbarkeit als Hinweis darauf, dass es hierzu auch eine Alternative geben kann. So kann zwar der Himmel nicht mehr erschaffen werden. Dafür jedoch sind die Putten gerade im Begriff, mit der Himmelsleiter einen Zugang zum Himmel, zu Gott zu schaffen. Ihr Handeln lässt sich charakterisieren als ein gegenwärtig sich vollziehendes, das eine Möglichkeit schafft. Für wen das erfolgt, das klärt sich, sobald der Adressat der *inscriptio* ermittelt ist. Damit vermitteln die Putten eventuell eine zur Unerfüllbarkeit des ausgesprochenen Wunsches existierende Alternative für den Angesprochenen. Welche Rolle nehmen hierbei die Cherubköpfchen und die großen Engel am Eingangsbogen ein? Wie verhält es sich in diesem Zusammenhang mit den *figurae* Kranz und Leiter?

Die Engel am Sockel der Leibung halten aufgeschlagene Folianten über ihren Köpfen, der linke weist zudem mit einem Federkiel auf die geöffneten Seiten. Sie nehmen durch diese Position und Handlung die Funktion von Propheten und Sibyllen ein, die üblicherweise in den Zwickeln von Eingangsbögen angebracht sind. Die Engel am Bogenscheitel, die den Kranz und die Inschriftenbanderole halten, sind Viktorien oder Famen, Kündern des Ruhmes oder des Sieges ähnlich, die meist Lorbeer gewundene Siegeskränze empor tragen. Sie sind bevorzugt am Bogenscheitel oder in den Zwickeln von Triumphbögen angebracht und häufig im Kontext von Grabmälern anzutreffen. Vor dem Hintergrund dieser Funktionen, die die Engel aufgrund ihrer Positionierung innehaben könnten, markieren sie möglicherweise Folgendes: Die Engel in der Rolle der Propheten und

Sibyllen verweisen auf etwas in der Vergangenheit Verkündetes, auf das Geschriebene, das sich in der Zukunft oder im Jetzt erfüllen soll. Dagegen bekrönen die Engel in der Position der Famen oder Viktorien einen Triumph beziehungsweise die Erhöhung eines Ereignisses oder einer Person. Während Erstere Boten der Vergangenheit sind und auf die Vergegenwärtigung und das Gedächtnis des vergangen Verkündeten verweisen, zeigen sich die Engel im Bogenscheitel als Boten der Gegenwart, die dem Betrachter das gegenwärtig Gültige zur Erinnerung, als Memento für die Zukunft vor Augen halten. Sie sind zukunftsweisend verkündend statt zurückgewandt zu den Verkündigungen der Vergangenheit. Letztere werden allerdings ebenfalls durch die Handlung der Engel-Propheten, durch ihr demonstratives Zeigen auf die Seiten der Bücher, als gegenwärtig aktualisiert.²³⁵ Eine zweifach definierte Gegenwart wird hier vergegenwärtigt: eine, die in die Vergangenheit führt und auf Erinnerung in der Gegenwart pocht, und eine, die in die Zukunft weist und dabei ihre siegesgewisse Gegenwart demonstriert. Gegenwart ist der Sockel für das Gedächtnis und die Erinnerung des Triumphs.²³⁶

Auch die Putten, die in einem Schaffensprozess gezeigt werden, thematisieren Gegenwart. Sie üben ihr Tun gerade aus und haben ihre Aktion noch nicht vollendet, so dass es sich damit um eine noch im Werden begriffene Gegenwart handelt. Dagegen schweben zwischen den Girlandensprossen Cherubköpfchen, die mit ihren Flügeln lediglich ein leichtes Flattern anzeigen. Unter den aktiven Himmelswesen bilden sie die Fraktion der ruhigen, relativ Unbewegten. Im Gegensatz zu den Putten, die eine gerade entstehende Gegenwart repräsentieren können, stehen die Cherubköpfchen möglicherweise für eine bereits gewordene, vollendete Gegenwart, einen Daseinszustand. Bestehende Gegenwart und entstehende Gegenwart könnten hier mittels Cherubköpfchen und Putten in einem Nebeneinander thematisiert sein.

Die Himmelswesen scheinen eine linear verlaufende Zeitenachse zu vergegenwärtigen: Aufsteigend vom Bogensockel zum Scheitel zeigt sich ein Übergang von Vergangenheit in Zukunft, dazwischen die „Brücke“ der Gegenwart, zweifach definiert als eine gegeben Da-Seiende und als eine im Werden Begriffene. Dabei sind die drei Zeiten Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft alle gleichermaßen vergegenwärtigt. Gegenwart erweist sich hier als den anderen Zeiten gegenüber herausragendes Tempus, dadurch dass sie alle Zeiten zu bestimmen scheint. Bei den Aktionen der Himmelswesen handelt es sich um

²³⁵ Das ist im Sinne einer Anamnese zu verstehen.

²³⁶ Zu Gedächtnis und Erinnerung siehe die Schriften von Harald Weinrich und Aleida Assmann.

gruppenspezifische Einzelhandlungen, die sich nicht narrativ, sondern additiv zusammen sehen lassen im Hinblick auf das Thema „Zeit“ oder „Zeiten“.

1) 5. Raum und Zeit in Bezug auf den *conchetto*

Hier werden auch die Raumkoordinaten definiert: Die Putten schaffen mit der Leiter einen zweidimensionalen Raum, in welchem die Senkrechte betont ist und oben und unten, Gott und Mensch verbunden werden können. Begreift man den Kranz im Bogenscheitel in seiner metonymischen Bedeutung, dann versinnbildlicht er den Ort der konkreten Verbindung Gottes und Mariens: die Seele der Braut Maria. Fügt man diese Koordinaten zusammen zu einem Raum, dann erweist dieser sich als ein mental definierter, der auf die Verbindung von Gott und Mensch ausgerichtet ist. Die Verlagerung der räumlichen Koordinaten in ein Inneres korreliert dann mit der möglichen Deutung der Himmelsleiter als Ausdruck der Kontemplation Gottes oder des mentalen Aufstiegs zu Gott.

Bezogen auf den möglichen *conchetto* „Inkarnation des *logos*“, erfahren die Raum- und Zeitkoordinaten eine bestimmte semantische Ausrichtung. Hinsichtlich der Raumkoordinaten lässt sich folgern: Maria würde mittels des Kranzes in dessen metonymischer Bedeutung als „Ort“ der Inkarnation bezeichnet sein, als „Scharnier“ zwischen Gott und Mensch, wodurch der Gottessohn auf die Welt gelangt ist. Die Himmelsleiter, deren Girlandensprossen zu beiden Seiten des Kranzes die Bogenleibung zieren und mit diesem einen ihnen eingeschriebenen Scheitelpunkt haben, lassen sich dann mit Maximilianus Sandäus als Ausdruck der zwei Seiten Christi „lesen“, als seine menschliche und seine göttliche, die beide gleichermaßen sein Wesen bestimmen. Eingeschrieben in die Struktur der Leiter kann der Kranz auch seine metaphorische Bedeutung entfalten und als Symbol der Liebe den Kern oder die bestimmende Qualität und Eigenschaft des *conchetto* bezeichnen. Schließlich ist es die Liebe Gottes zum Menschen, die zur Menschwerdung Christi führt.

Die Zeitkoordinaten lassen sich mit dem *conchetto* auf folgende Weise verbunden sehen: Die Inkarnation wurde nicht erst nach dem Sündenfall des Menschen beschlossen; vielmehr erfolgte der Ratschluss hierzu bereits vor der Schöpfung. Das bedeutet, die Menschwerdung Christi, und damit die Erlösung der Menschheit durch dessen Kreuzestod, stehen noch vor Anbeginn der Zeiten fest. Damit ist die Inkarnation als wesentlicher Bestandteil der Schöpfung selbst anzusehen. Christi Menschwerdung erfolgt zwar einmalig

durch die Empfängnis Mariens. Doch vollzieht sich die Inkarnation in der Seele des Gläubigen stets aufs Neue. Man spricht hierbei von der „inneren Geburt Christi“, in welcher die menschliche Seele Maria nachahmt. In seiner Eigenschaft, ohne Anfang und ohne Ende zu sein, kann der Kranz im Bogenscheitel der Kapelle Cornaro eine Zeitkoordinate bezeichnen, die vor allen und damit auch über allen Zeiten, die sich nach menschlichen Maßstäben berechnen lässt, liegt und somit als Ausdruck einer Vollkommenheit, einer Gott zu attribuierenden Zeit gelten kann.²³⁷ Indem Christus in die Welt hinabkommt, wird Gott für den Menschen fassbar. Gott tritt ein in die diskursiv beschaffene Weltsicht des Menschen, die von menschlich messbaren Raum- und Zeitkoordinaten bestimmt ist, so dass der Mensch die Möglichkeit hat, Gott zu begegnen. Mit dem Bild der Leiter, in welche mittig der Kranz integriert ist, könnte dieser Gedanke versinnbildlicht sein. Das würde zur Folge haben, dass hier zwei Formen von Zeit sichtbar werden: eine vollkommene, von Menschen nicht intellektuell erfassbare Zeit, und eine, die sich nach menschlichen Maßstäben bemisst und einteilen lässt in eine Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Dabei treffen hier die Achsen von linearer Zeitstruktur und zirkulärer, zeitenloser Zeit aufeinander. Ihre Verbindung „liegt in den Händen“ der Himmelswesen. Indem die Engel im Bogenscheitel den Kranz mittig zwischen den Girlandensprossen halten, und der Kranz diese dabei auch nicht überschneidet, lässt er sich als der Leiter unversehrt und vollkommen integriert betrachten. Damit scheint die vollkommene Zeit der endlichen eingeschrieben. Dadurch dass es sich bei den Kranz tragenden Engeln um jene handelt, die Viktorien und Famen ähnlich sind, die von einer Zukunft künden und zugleich mit der *inscriptio* ein Versprechen bezeugen, kann diese Beobachtung wahrscheinlich einem eschatologischen Zusammenhang zugeordnet werden.²³⁸

Der *conchetto* lässt sich auch in der Relation der *pictura* zum Irrealis der *inscriptio* als „Inkarnation des *logos*“ bestätigt sehen. Dabei fungieren die Himmelswesen vor allem als Verweiszeichen auf die zeitlichen Koordinaten desselben. Ihr Aktionsradius überschreitet damit bei weitem denjenigen, den die Himmelswesen in den zuvor analysierten Werken Berninis eingenommen haben. Dort sind sie teilweise lediglich Assistenzfiguren, die die

²³⁷ Vgl. RAHNER 1964, S. 59, und insgesamt zur Gottesgeburt: ebd., S. 13-87. Es handelt sich hier um die sogenannte „Lehre vom springenden Wort“, die wohl von Hippolyt herrührt und sich insbesondere in den Werken des Ambrosius widerspiegelt. Auf die Lehre wird hier nicht weiter eingegangen. Es genügt in unserem Kontext zu wissen, dass sie im Zusammenhang mit der Inkarnation besteht, und dass sie von der katholischen Kirche vertreten wird.

²³⁸ Zu den Zeiten siehe FLASCH 1980 im Hinblick auf Augustins.

pictura und *inscriptio* rahmen, halten oder bekrönen, oder Affektfiguren, die eine emotionale Erregung demonstrieren, die dem Repräsentierten einen bestimmten Gefühlswert unterlegen. Die Himmelswesen am Eingangsbogen der Kapelle Cornaro dagegen tragen wesentlich zur Bestimmung des *concetto* bei und sind diesem nicht nur attributiv zugeordnet. Nicht zuletzt durch sie erhält der *concetto* einen adäquaten Ausdruck hinsichtlich der Bestimmung seiner raum-zeitlichen Dimension.

Auch vor dem Hintergrund der Interpretation der *figurae* im Kontext der raum-zeitlichen Definition des *concetto* erschließt sich deren Semantik in der additiven Aneinanderreihung der ihnen singular zukommenden Bedeutungen.²³⁹ Damit ist das Kriterium erfüllt, das Loretta Innocenti im emblematischen Kontext im Zusammenhang mit der Text-Bild-Relation von *inscriptio* und *pictura* als ein Wesentliches erfasst: dass jedem Bildobjekt nur eine Bedeutung korreliert, die letztlich durch die Semantik des *inscriptio*-Textes angezeigt wird.²⁴⁰ Das galt bereits für den sogenannten „*testo monosegnico*“, für den das Monument für Mathilde von Tuszien ein Beispiel darstellt.²⁴¹ Im Zusammenhang mit mehrfigurigen Emblemen betrifft dieses Merkmal vor allem die allegorisch definierten, die Loretta Innocenti „*testo plurisegnico allegorico*“ nennt. Mehrfigurige Embleme oder Impresen hingegen, deren *figurae* narrativ definiert sind, erfüllen dieses Kriterium nicht. Sie gehören einer eigenen Kategorie an, dem sogenannten „*testo plurisegnico narrativo*“. Kranz und Leiter sind zwar Teil von Aktionen, die die Himmelswesen an ihnen ausüben, doch erweisen sich diese Einzelhandlungen nicht als Bestandteil einer erzählerischen Einheit. Somit sind sie nicht im Zusammenhang narrativ definierter Emblematis zu sehen. Wenn jedoch den Bildgegenständen „Leiter“ und „Kranz“ jeweils ein bestimmter Sinn korreliert oder diese sich je auf eine bestimmte Bedeutung hin eingrenzen lassen, dann sind sie der Kategorie des „*testo plurisegnico allegorico*“ subsumierbar.²⁴²

Indem sich der *concetto* aus einer hierzu entsprechend interpretierbaren Wort-Bild-Einheit ergeben hat, ist auch der Zeichentypus definierbar, der die Relation von *concetto* und

²³⁹ Hierdurch entsprechen sie Loretta Innocentis Kategorie des sogenannten „*testo plurisegnico allegorico*“. Dazu siehe bereits den entsprechend ausgeführten Abschnitt oben.

²⁴⁰ INNOCENTI, L. 1983, S. 45.

²⁴¹ Hier weist die *pictura* lediglich eine *figura* mit nur einem entscheidenden Sem, das heißt einer entscheidenden kleinsten Bedeutungseinheit, auf. Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 43.

²⁴² In unserem Fall liegt jedoch eine Komplexität vor, der Innocenti mit ihren Kategorien nicht gerecht werden kann. Das betrifft vor allem die Relation zum Tempus der *inscriptio*. Diese zu analysieren, bedarf des Schritts über die Kategorien hinaus; sie lässt sich nicht mit diesen allein erfassen. So gesehen sind die von Innocenti aufgestellten Kategorien lediglich als Richtlinie zu verstehen für die Interpretation von Berninis Kapelle Cornaro hinsichtlich ihrer potenziellen Systembeziehung zur Emblematis.

Wort-Bild-Einheit beziehungsweise von Bezeichnetem und Bezeichnendem bestimmt. Die Bestimmung dieser Relation erweist sich als relativ unproblematisch. Mit der Bestimmung des Zeichentypus der *figurae* verhält es sich etwas komplizierter. Das liegt an der unterschiedlichen Definition des Symbolbegriffs, die die Texte Tesauros und der Konzeptisten prägen und jener, worauf die moderne Sprachwissenschaft in der Folge semiotischer Ansätze, zumal in der Folge von Peirce rekurriert. Beide stimmen darin überein, dass sie die Relation zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem bei einem Symbol als eine arbiträre begreifen. Dabei fällt eine große Gruppe von Zeichen, die die Semiotiker dem „Symbol“ subsumieren, bei Tesauro unter eine andere Gruppe von Zeichen. Vor dem Hintergrund einer semiotischen Definition von „Symbol“, wonach die Relation zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem arbiträr ist, ließen sich „Kranz“ und „Leiter“ als „Symbole“ auffassen. Damit könnte man dann auch problemlos auf Loretta Innocentis sogenannten „*testo plurisegnico allegorico*“ gelangen, der sich aus einer Kette von Symbolen zusammensetzt, und der sich analog zu einer impliziten Allegorie verstehen lässt. Nun sind Kranz und Leiter vor dem Hintergrund von Tesauros Zeichentypen nicht als Symbole zu verstehen, sondern als Metonymien und Metaphern, womit sie sich nicht dem ersten Zeichentypus „Symbol“ zuordnen lassen, sondern einem dritten Zeichentypus zugehören. Dabei definiert sich dieser Zeichentypus über das Merkmal der Ähnlichkeit. In dieselbe Gruppe von Zeichen gehören auch jene, die sich durch eine gegenständliche Ähnlichkeitsbeziehung zum Bezeichneten auszeichnen. Das ist für uns nicht leicht nachvollziehbar, doch dürfte in dieser Tatsache der prinzipielle Unterschied zwischen der Zeichenkonzeption der Konzeptisten und der modernen Semiotiker begründet liegen.²⁴³

Unabhängig davon, wie nun die *figurae* als Zeichentypus konkret definiert sind, so lassen sie sich im Hinblick auf ihre Kombination zu einer *pictura* und in der Ausrichtung auf die *inscriptio* als vom Dichter oder Künstler willkürlich gesetzte verstehen.²⁴⁴ Es verhält sich dann mit ihnen wie bei einem Kartenspiel, das der Auslegung von Zukünftigem gilt. Jede einzelne Karte hat eine Bedeutung, aber es liegt an der Kartenlegerin, sie mit diversen symbolischen Bedeutungen in Verbindung zu bringen und eine logische Erklärung daraus zu ziehen.²⁴⁵ So lassen sich auch die *figurae* in ihrer Semantik - gleich auf welcher

²⁴³ Allgemein zu Metapher und Symbol siehe KURZ 1997.

²⁴⁴ In diesem Kontext ist *argutia* anzusiedeln. Sie ist ein rein relational definiertes Phänomen und besteht im Beherrschen eines Spiels mit Bedeutungen, das prinzipiell willkürlich ist. Sie gilt aufgrund der Äquivalenz zwischen Gott und Mensch in der Kreativität, aus nichts etwas zu schaffen, als „Spur Gottes im Menschen“. Siehe NEUMEISTER 1978.

²⁴⁵ Vgl. TESAURO/DOGLIO 1975, S. 47, und INNOCENTI, L. 1983, S. 50.

Grundlage sie nun basieren - summieren zu einer neuartigen Bedeutung, die dem *conchetto* zuzuordnen ist. Dabei bilden sie eine Kette von Symbolen, die sich zu einer zusammenhängenden Semantik „summieren“ lassen. Diese lässt sich analog zu einer impliziten Allegorie „lesen“.²⁴⁶ Tatsächlich wird der *conchetto* von Tesauro auch als „*allegoria*“ bezeichnet. Es handelt sich dabei um den sogenannten arguten *conchetto*.²⁴⁷

1) 6. Zwischenergebnis

Durch die vorgenommene Analyse der Wort-Bild-Einheit ließ sich der Bezug zwischen *inscriptio* und *figurae* der *pictura* weitgehend klären. Ebenso gelang die Freilegung eines *conchetto* sowie die Ermittlung seines Zeichentyps. Allerdings bleiben noch einige Fragen offen. Wer spricht und auf wen sich der Sprecher des *inscriptio*-Textes bezieht, das lässt sich rein mit der Wort-Bild-Analyse nicht lösen. Das ist vor allem auch der innerhalb der Einheit von Wort und Bild nicht konkret zuordenbaren Anrede in der zweiten Person zu verdanken. Ob es sich um Christus gegenüber Teresa von Avila handelt, erschließt sich aus dem Satz allein nicht, zumal er in der Kapelle Cornaro aus seinem ursprünglichen Kontext losgelöst auftritt. Wie kann darüber hinaus der Bezug zur Teresa von Avila ausschauen, der die Kapelle gewidmet ist? Wie hängt ein *conchetto*, der die Inkarnation des *logos* zum Thema hat, mit der Heiligen zusammen?

Vor allem muss jedoch bedacht werden, dass der *conchetto* nicht mit dem Thema des Emblems zu verwechseln ist. Das lässt sich erst in einer weiteren Operation ermitteln, wozu die Freilegung des *conchetto* als ein notwendiger Zwischenschritt dient. Um auf das Thema des Emblems zu gelangen, dient der *conchetto* als Prämisse in einer Argumentation, die analog zu einem syllogistischen Schluss strukturiert ist. Es handelt sich hierbei um das

²⁴⁶ Bei Tesauro erhalten mehrere Symbole, die in einer Einheit zusammen angeordnet sind, ihre Gesamtbedeutung dadurch, dass sie additiv zusammen gelesen werden können. Vgl. TESAURO/DOGLIO 1975, S. 47. Dabei begreift er die einzelnen Bildelemente analog zur Wortvokabel arbiträr fundiert. Er nennt sie „Hieroglyphen“, meint damit aber etwas grundsätzlich anderes als es die Bezeichnung noch im Cinquecento nahe legte. Das charakterisiert allerdings den ersten der drei von ihm unterschiedenen Zeichentypen. Da wir es bei den *figurae* nicht mit Symbolen im Sinne Tesauros zu tun haben, kann nicht auf Tesauros „Wortkette“ rekurriert werden, um das hier erzielte Ergebnis zu beschreiben. Mit Hieroglyphen sind Charaktere gemeint, die ganz im Sinne von Valerianos *Hypnerotomachia Poliphili* rein als Vokabel zu verstehen sind, deren Bedeutung analog zur Wortvokabel arbiträr fundiert ist. Eine derartige Auffassung von Hieroglyphe hat nichts mehr zu tun mit den Zeichen, die von den Neoplatonikern des Cinquecento für mystische Chiffren gehalten worden sind, die sich auf letzte beziehungsweise höchste Wahrheiten beziehen. Im Verständnis Tesauros offenbart sich vielmehr gänzlich der Verlust der Sakralität des Symbols, die man der Hieroglyphe im Kontext des neuzeitlichen Verständnisses von Ägyptologie zusprach. Vgl. INNOCENTI, L. 1983, 49 f., mit diversen Beispielen. Hier erfolgt auch ein Verweis auf Le Moyne, ebd., S. 96. Innocenti spricht hier von einem Umkippen in ein absolut willkürliches Zeichen. Siehe zur Hieroglyphe VOLKMANN 1923/1969 und GIEHLOW 1915.

²⁴⁷ Zu den drei Operationen des Intellekts zur Erzeugung eines Paralogismus siehe unten.

sogenannte metaphorische Argument. Mit ihm kann das Emblem als Zeichen erfasst werden. Das Besondere an diesem Zeichen besteht darin, dass es sich durch die Relation von *conchetto* als dem Bezeichnenden und von einem Metaphorisierten als Bezeichneten definiert, so dass diese Relation letztlich zwischen zwei nicht sichtbaren oder gegenständlichen Komponenten besteht. Dagegen ist der Zeichentypus, der die Relation von *conchetto* und Wort-Bild-Einheit in sich begreift, durch die Relation von Bezeichnetem zu einem sichtbaren beziehungsweise gegenständlichen Bezeichnenden bestimmt. Das Emblem als Zeichen kann damit auch als Metapher einer Metapher „gelesen“ werden.²⁴⁸

2) Die *subscriptio* analoge Einheit

Um die festgestellten Ungereimtheiten und gestellten Fragen lösen zu können, die im Zusammenhang mit dem *conchetto* der Wort-Bild-Einheit bestehen bleiben, wird im Folgenden die Konzeption der Kapelle Cornaro analysiert. Dabei wird vom sichtbaren Zentrum der Kapelle ausgegangen: der Skulpturengruppe, die die Transverberation der heiligen Teresa von Avila wiedergibt. Hinter diesem Vorgehen steht die Annahme, dass zwischen der zentralen Ausstattung der Kapelle und der Wort-Bild-Einheit des Eingangsbogens eine wechselseitig definierte Bezugnahme aufeinander besteht. Vor dem Hintergrund einer angenommenen Systemreferenz zur Emblematik wird die Ausstattung der Kapelle in ihrer Gesamtheit als eine zur emblematischen *subscriptio* analoge Einheit begriffen.²⁴⁹ Es lässt sich nicht leugnen, dass diese aus mehreren disparaten Komponenten besteht, die sich syntagmatisch möglicherweise nicht alle gleichermaßen einer sie umfassenden Gesamteinheit subsumieren lassen.²⁵⁰ Wie die einzelnen Bezugnahmen aufeinander aussehen, das wird im Rahmen der Analyse an gegebener Stelle geklärt.

²⁴⁸ Siehe dazu Giancarlo Innocenti, der konkret das Emblem als Makrostruktur interpretiert; die Thematisierung des Emblems als Makrostruktur kommt meines Erachtens in der Forschungsliteratur zur Emblematik häufig zu kurz. Der Blick auf die Semantik eines Emblems als Gesamteinheit bleibt durch das Bemühen, die Wort-Bild-Beziehung von *pictura* und *inscriptio* zu klären meist verstellt. Oftmals entsteht der Eindruck, dass das Emblem interpretiert sei, sobald die Semantik von *pictura* und *inscriptio* erschlossen ist. Dass es noch einen weiteren Interpretationsschritt geben könnte, wird schlicht nicht bedacht. Eine Ausnahme sind VISSER 2005 im Hinblick auf Sambucus und WATSON 1993 im Hinblick auf Achille Bocchi. Das liegt wohl nicht zuletzt auch daran, dass wir es hier mit Monographien zu tun haben, die sich hauptsächlich mit einem Vertreter der Emblematik auseinandersetzen. Es lässt sich feststellen, dass in Arbeiten, in denen entweder mehrere Emblematiker zur Studie herangezogen werden oder ein grosses Corpus von Emblemen oder Impresen untersucht wird, oftmals zu pauschale Schlüsse gezogen werden, die aus ebenfalls weitgehend generell gefassten Prämissen resultieren, die den Untersuchungen unterlegt werden. Bedingen normativ ausgerichtete Bestrebungen hinsichtlich der! Gattung Emblem oder Imprese die Arbeiten, bleibt der Ertrag von brauchbaren Forschungsergebnissen eher gering.

²⁴⁹ Zu den diversen möglichen Funktionen von *subscriptio* und zur Problematik der Analogiesetzung dieser eigentlich rein textuell definierten Einheit mit einer überwiegend bildkünstlerisch Gestalteten, siehe das Kapitel zum Monument für Mathilde von Tuszien.

²⁵⁰ Dabei handelt es sich um die Figurengruppe Teresa und Engel im Zentrum der Kapellenrückwand, um das Relief der Altarfront, den Fußboden mit den Skeletten in Eichenkränzen und der ehemals hier eingelassenen

Die Interpretation der *subscriptio* analogen Einheit erfolgt in zwei gesonderten Abschnitten, die sich durch eine je anders beschaffene analytische Vorgehensweise auszeichnen. Der erste der beiden ist durch seinen nahezu ausschließlichen Bezug auf die Vita der Heiligen geprägt. - Das ist gerechtfertigt durch die Tatsache, dass die Kapelle der Teresa von Avila geweiht ist und Szenen aus ihrem Leben am Gewölbe der Kapelle neben der Szene der Transverberation im Zentrum der Altarrückwand explizit auf ihre Biographie rekurrieren. Teresas Vita erscheint damit bestimmend für die Konzeption der Kapelle.²⁵¹ Hierdurch wird es möglich, die Kapellen internen Einheiten syntagmatisch zu verbinden und die Besonderheit der zentralen Szene zu erfassen. Deren Beschreibung erfolgt mittels konzeptistisch definierter Begrifflichkeit. Auf dieser Stufe der Interpretation gelingt es möglicherweise auch, einen ersten Bezug von der *subscriptio* analogen Einheit zum *conchetto* zu ermitteln. Der Ausgangspunkt des zweiten Abschnitts besteht in der Konzentration auf die Figur der Heiligen als Bestandteil der zentralen Skulpturengruppe. Sie wird als eine Bezugsfigur für den Betrachter verstanden. In diesem Zusammenhang lässt sich auch eine Interpretationsweise erproben, die unabhängig von biographischen Eckdaten der Heiligen vorgeht, sich konkret mit dem bildlichen Ausdruck der Skulptur auseinandersetzt und sich dabei gerade dem grundsätzlich polyvalenten Charakter des Bildes stellt.²⁵² Der weitere Verlauf der Interpretation ist dadurch gekennzeichnet, dass die zentrale Skulpturengruppe in ihrem werkiternen Kontext syntagmatisch verankert wird. Dabei kommt den rahmenden Einfassungen, die die diversen Bildeinheiten voneinander trennen und einige davon akzentuieren, ein entscheidender Stellenwert zu. Sie bedingen, dass der prinzipiell polyvalente Kern der Kapellenkonzeption in seiner Semantik eingeschränkt werden kann. Sie definieren zudem eine Bezugnahme auf die Kirche, deren Bestandteil die Kapelle ist, und damit auch zum Betrachter vor der Kapelle. Auf thematisch inhaltlicher Ebene kann hier auch eine mögliche Verbindung zwischen Teresa von Avila und Federico Cornaro erfasst werden. So paradox es auch anmuten mag, je weiter die Interpretation sich vom Bildkern entfernt und das weitere kontextuelle Umfeld

Grabplatte des Kapellenstifters, um die Seitenwände mit den logenartigen Gebilden, in denen die Mitglieder der Familie Cornaro sichtbar sind, das Gewölbe mit den Reliefs mit Szenen aus dem Leben Teresas von Avila sowie um die halb stuckierten, halb bemalten Himmelsszenerie mit Blumen streuenden und musizierenden Engeln. LAVIN 1980, S. 96 und S. 125-126; PREIMESBERGER 1986, S. 213, zum Abendmahlrelief im Kontext der Kapellenkonzeption.

²⁵¹ Inwiefern das der Fall ist, das erschließt sich dann im Kontext der Analyse, die im zweiten Abschnitt des vorliegenden Kapitels erfolgt.

²⁵² „Bild“ wird hier in einem allgemeinen, über den Gattungen angesiedelten Sinne verstanden. Ein solcher Bildbegriff umfasst weitgehend alles, was sich mit „Bild“ semantisch verbinden lässt, zum Beispiel auch das mentale Bild oder das sprachlich formulierte Bild, das Metapher, Symbol usw. sein kann.

mit einbezieht, desto enger wird das polyvalente Bedeutungsspektrum der zentralen Figur.²⁵³ Was lässt sich aus der vorskizzierten Herangehensweise gewinnen?

Sollte die Konzeption der Kapelle Cornaro durch eine Systemreferenz zur Emblematik charakterisiert sein, dann müsste sich im Anschluss an die Analyse der *subscriptio* analogen Einheit ein letzter interpretatorischer Schritt vollziehen lassen: das Ermitteln des sogenannten „metaphorischen Arguments“. Durch die Analyse der *subscriptio* analogen Einheit ist es wahrscheinlich möglich, das noch fehlende Glied zu ermitteln, womit sich das metaphorische Argument formulieren lässt. Eine seiner Prämissen ist bereits bekannt: der *conchetto* von der Inkarnation des *logos*. Mit dem metaphorischen Argument gelingt es, in einem quasi syllogistischen Schlussverfahren analog zur Interpretation eines Emblems als Gesamteinheit von *pictura*, *inscriptio* und *subscriptio* beziehungsweise makrostrukturell die Kapelle Cornaro in ihrer Gesamtkonzeption als Zeichen zu „lesen“. Damit gelangt man zur zentralen Aussage, die mit dieser transportiert wird und darauf, was mit der Kapelle Cornaro möglicherweise bezweckt ist, auf ihre *intentio* im Hinblick auf den Betrachter davor: *persuasio*.²⁵⁴

2) 1. Die Protagonistin: Teresa von Avila

Im Zusammenhang mit der Vita der Teresa von Avila ist es von Vorteil, dass ihr Lebensweg durch die Kanonisation eine Überhöhung erfährt, so dass ihrem autobiographischen Text sowie einigen Biographien, die in der expliziten Nachfolge zu

²⁵³ Das aber entspricht genau der Funktion, die innerhalb der Emblematik der *subscriptio* des Emblems zukommen kann: Sobald der *inscriptio*-Text die prinzipiell polyvalenten Ikons eines „*testo monosegnico*“ oder eines „*testo plurisegnico allegorico*“ nicht eindeutig auf einen bestimmten Sinn hin ausrichtet oder der Rezipient einen solchen nicht sogleich erfassen kann, bleibt noch immer der „Ausweg“ über die *subscriptio*. Mit den Propositionen der *subscriptio* kann jegliche Polyvalenz sowie jede weitere Unklarheit oder Zweideutigkeit hinsichtlich der Semantik der Wort-Bild-Einheit von *pictura* und *inscriptio* eliminiert werden. Siehe INNOCENTI, L. 1983, S. 41. Umgekehrt jedoch erfährt auch die Semantik der *subscriptio* in ihrer Ausrichtung auf *pictura* und *inscriptio* eine bestimmte Eindeutigkeit. So gesehen sind die diversen Einheiten eines Emblems wechselseitig aufeinander bezogen und erhellen sich gegenseitig mittels einer entsprechenden Lesart seitens des Auslegenden. Siehe TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 613, zur Notwendigkeit des verbalen Parts bei Emblem und Imprese.

²⁵⁴ Wahrscheinlich wird hier die Emblematik auch als strukturelle Vorlage genutzt, um den Stellenwert der bildenden Künste gegenüber der literarischen Kunst zu thematisieren beziehungsweise zu visualisieren. Der Ort der „*subscriptio*“ gibt dann sozusagen das „Spielfeld“ vor für die paragonale Auseinandersetzung des Bildhauers mit anderen Künsten. Das betrifft hinsichtlich der Werke Berninis nicht nur die Konfrontation mit literarischen Gattungen, sondern auch mit den anderen bildkünstlerischen, die neben der Skulptur bestehen. Hierbei ist insbesondere die Bezugnahme auf die Malerei und auf damit verknüpfte bildkünstlerische Strategien ausschlaggebend, die zur Umsetzung bildkünstlerischer Ideen genutzt werden. In diesem Kontext könnte die Auseinandersetzung mit Preimesbergers *Paragone*-These erfolgen, die dieser in seiner Rezension zu Lavins Monographie (1986) aufgestellt hat, und damit verbunden auch eine solche, die sich mit dem „*bel composto*“ befasst. Das jedoch ist nicht Thema der Arbeit. Ich konzentriere mich hauptsächlich auf die mögliche Systemreferenz von Berninis Werk zur Emblematik; weitere Systembezüge werden hier nicht analysiert.

jenem entstanden sind, von kirchlicher Seite her die Bestätigung gegeben wird, dass sie authentisch die Vita der Heiligen vermitteln.²⁵⁵ Das wiederum hat zur Folge, dass Überlieferungen, Texte, welcher Art auch immer, Kunstwerke und sonstige poetische Bearbeitungen ihrer Vita unter dem „Diktat“ der kanonisierten Authentizität ihres Lebens stehen und damit prinzipiell gleichlautend verlaufen beziehungsweise einem grundsätzlich gleichförmigen thematischem Grundschema folgen. Wenn im Folgenden der autobiographische Text der Heiligen zur Beschreibung der Fabel²⁵⁶ herangezogen wird, dann geschieht das aus eher ökonomischen Gründen und vor dem Hintergrund der Tatsache, dass es sich hierbei quasi um den Urtext aller weiteren Texte, zumal von Biographien zur Heiligen handelt.²⁵⁷

Die Szene der Herzdurchbohrung (Transverberation)

Es gibt nur eine Szene, in der Teresa mit einem Engel mit Pfeil konfrontiert wird: Das ist die Vision der Heiligen von ihrer Herzdurchbohrung [Transverberation]. In ihrer Autobiographie schreibt sie hierzu:

„Ich sah einen Engel neben mir, an meiner linken Seite, und zwar in leiblicher Gestalt, was ich sonst kaum einmal sehe. Auch wenn Engel mir öfter dargestellt werden, geschieht das doch, ohne dass ich sie sehe, sondern wie bei der vorigen Vision, von der ich zuerst gesprochen habe. In dieser Vision nun wollte der Herr, dass ich ihn wie folgt sah: Er war nicht groß, eher klein, sehr schön, mit einem so leuchtenden Antlitz, dass er allem Anschein nach zu den ganz erhabenen Engeln gehörte, die so aussehen, als stünden sie ganz in Flammen. Es müssen wohl die sein, die man Cherubim nennt; ihre Namen sagen sie mir nämlich nicht; ich sehe aber sehr wohl, dass es im Himmel zwischen den einen und den anderen Engeln, und diesen und wieder anderen einen so großen Unterschied gibt, dass ich es nicht sagen könnte. Ich sah in seinen Händen einen langen goldenen Pfeil, und an der Spitze dieses Eisens schien ein wenig Feuer zu züngeln. Mir war, als stieße er es mir einige Male ins Herz, und als würde er mir bis in die Eingeweide vordringen. Als er es herauszog, war mir, als würde er sie mit herausreißen und mich ganz und gar brennend von starker Gottesliebe zurücklassen. Der Schmerz war so stark, dass er mich diese Klagen ausstoßen ließ, aber zugleich ist die Zärtlichkeit, die dieser ungemein große Schmerz bei mir auslöst, so überwältigend, dass noch nicht einmal

²⁵⁵ Dazu sowie zu den einzelnen Biographien siehe LAVIN 1980, S. 80-83.

²⁵⁶ Der Begriff wird hier im Sinne der Erzähltheorie verwendet. Er bezeichnet den Haupthandlungsstrang oder das hauptsächliche Ereignis eines Textes, das sich in Kurzform, nämlich in der sogenannten Fabel, wiedergeben lässt.

²⁵⁷ Wenn Modifizierungen in anderen Biographien vorgenommen werden, die von der Kirche autorisiert sind, in ihrem Namen zur Heiligenvita publiziert und verbreitet zu werden, dann wird das in den entsprechenden Zusammenhängen beachtet. Siehe zum Beispiel die Reliefszene, die die Selbstgeißelung der Heiligen mit dem Schlüsselbund schildert. Das ändert dennoch nichts an meinem Festhalten an der Autobiographie als textueller Grundlage, denn diese ist ebenso von der Kirche legitimiert, dabei allerdings nicht im Hinblick auf kirchliche Ziele und Inhalte „umgeschrieben“. Darin kann man ein Manko meines Vorgehens sehen, doch andererseits kann damit das Umschreiben der Biographie durch Vorgaben der Kirche umso klarer hervortreten. Ginge ich von einer modifizierten Biographie aus, käme auch die Frage nach dem jeweiligen Quellentext zum Bildwerk Berninis ins Spiel. Das aber interessiert im vorliegenden Zusammenhang nicht.

der Wunsch hochkommt, er möge vergehen, noch dass sich die Seele mit weniger als Gott begnügt. Es ist dies kein leiblicher, sondern ein geistiger Schmerz, auch wenn der Leib durchaus Anteil daran hat, und sogar ziemlich viel. Es ist eine so zärtliche Liebkosung, die sich hier zwischen der Seele und Gott ereignet, dass ich ihn in seiner Güte bitte, es den verkosten zu lassen, der denkt, ich würde lügen.“²⁵⁸

Vergleicht man diese Textstelle mit der Figurengruppe Berninis, dann fällt auf, dass Bernini sein Werk mit Elementen bereichert hat, die nicht in der Textstelle zur Transverberation vorkommen. Abgesehen von kleineren abweichenden Details, wie zum Beispiel der Position des Engels zur Rechten der Heiligen statt zu ihrer Linken, erfährt Teresa sich während der Herzdurchbohrung weder vom Boden abgehoben auf einer Wolke liegend noch vor dem Hintergrund goldglänzender Lichtstrahlen. Bernini ergänzt hier „eigenmächtig“, zumindest unabhängig von dieser einen Textgrundlage, die darin geschilderte Szene um weitere Motive und Themen. Damit bereichert, unterlegt oder kommentiert er die Szene der Transverberation.

In der Forschungsliteratur zu Berninis Kapelle Cornaro beschränkte man sich bisher im Rekurs auf die Biographie Teresas allein auf die Textstelle, die die Szene der Transverberation zum Inhalt hat. In der Autobiographie handelt es sich um Kapitel neunundzwanzig, Paragraph dreizehn. Die weiteren Paragraphen des Kapitels, das die Transverberationsszene enthält, erfahren in der Regel keine weitere Beachtung. Dabei lassen sich gerade durch sie Aufschlüsse zum Phänomen der Transverberation sowie zu dessen möglicher Verbindung zu den Motiven Wolke und Lichtstrahlen gewinnen.

So beschreibt Teresa im vierzehnten Paragraph des neunundzwanzigsten Kapitels die Nachwirkung der Transverberation folgendermaßen:

„An den Tagen, an denen dies andauerte, war ich wie benommen. Am liebsten hätte ich nichts sehen und reden, sondern mich nur meinem Schmerz hingeben wollen, der für mich größere Herrlichkeit bedeutete als alle zusammen, die es in der geschaffenen Welt gibt. Das [den Schmerz der Herzverwundung] erlebte ich einige Male, sobald der Herr wollte, dass mich diese Verzückungen überkamen. [...]“

Durch diese Stelle wird klar, dass die Transverberation kein einmalig erfolgter Vorgang ist. Er wird von Teresa wiederholt erfahren. Dass dies von Kunsthistorikern meist übersehen wird, liegt wohl daran, dass das Ereignis der Herzdurchbohrung im Kontext der Biographie

²⁵⁸ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, Kap. 29, §13.

lediglich einmal ausführlich als bildliche Vision der Heiligen geschildert wird.²⁵⁹ Dabei wird nicht bedacht, dass die Transverberation mit dem Phänomen der Liebeswunde und dem damit verbundenen Vorgang der Verwundung des Herzens zusammen zu sehen ist. Eine Stelle aus den „Gewissensberichten“ verdeutlicht das anschaulich:

„Eine andere ganz gewöhnliche Weise des Betens ist eine Art *Wunde*, bei der es der Seele vorkommt, als stieße man ihr einen Pfeil ins Herz oder in sie hinein. Das verursacht einen großen Schmerz, der sie zum Seufzen bringt, der aber zugleich so köstlich ist, dass sie ihn nie vermissen wollte. Dieser Schmerz ist nicht im Sinnenbereich, noch ist er eine körperliche Wunde, sondern im Innern der Seele, und so tritt er als körperlicher Schmerz nicht in Erscheinung. Da man es aber nicht zu verstehen geben kann, es sei denn durch Vergleiche, führt man diese plumpen an, denn angesichts dessen, was es ist, sind sie das wirklich, doch vermag ich es nicht auf andere Weise zu sagen. [...] Andere Male sieht es aus, als käme diese Liebeswunde aus dem Innersten der Seele. [...]“²⁶⁰

Die Beschreibung der Verwundung der Seele kommt der Schilderung der Transverberation sehr nahe. Nur wird hier auf jegliches szenische Beiwerk verzichtet: Von einem Engel, der sichtbar neben Teresa auftritt, ist keine Rede. Das Bild vom Engel mit dem Pfeil scheint vielmehr zurückgenommen und abstrahiert in einer syntaktischen „als ob“-Konstruktion, die auf die Schwierigkeit der adäquaten Beschreibung dieses Phänomens verweist. Die Erfahrung der Transverberation wird formelähnlich wiedergegeben, die Stelle zur Liebeswunde zu einer zeichenhaften Verkürzung für die Erfahrung der Herzdurchbohrung.²⁶¹

²⁵⁹ Lediglich PFEIFFER, H. 1982, S. 198 erkennt in der Transverberation ein wiederholt vorkommendes Ereignis. In allen weiteren Arbeiten zur Skulpturengruppe wird das nicht erfasst.

²⁶⁰ *Die geistlichen Erfahrungsberichte*, 54. Bericht, §§14 und 15, in: TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004a,

S. 293-294. Die englische Übersetzung lässt noch deutlicher werden, dass Teresa in der Schilderung der Liebeswunde auf einen Vergleich zurückgreift, der die Struktur „als ob“ aufweist. Vgl. PEERS 1949, I, S. 327-333/331 f.: „Another very usual kind of prayer consists in a wounding of the soul, **as if** an arrow had pierced the heart, or the soul itself. This causes the soul great affliction, which leads it to complain, but is so delectable that it would like never to be without it. This affliction is not in the senses, and the wound is not a physical one, but is deep down within the soul, and thus does not make the impression of a bodily affliction. However, as this can be explained only by comparisons, these have to be used - inept as they are for describing what they represent - for I know no other way of describing it. [...] At other times, this wound of love seems to spring from the soul's inmost depths. [...]“ Die Markierungen stammen von mir. Das Phänomen der Transverberation schildert Teresa auch in 6M 2,4 (= Die Innere Burg).

²⁶¹ Auch §10 in Kapitel 29 der Vita Teresas beinhaltet eine derartige Verkürzung: „Jene anderen Aufwallungen sind ganz anders. Da legen nicht wir Holz und Feuer, sondern es sieht so aus, als würden wir, sobald das Feuer schon brennt, plötzlich hineingeworfen, um zu verbrennen. *Die Seele* bewirkt nicht selbst, dass die durch die Abwesenheit des Herrn hervorgerufene *Wunde schmerzt, sondern es wird ihr manchmal ein Pfeil ins Innerste der Eingeweide und des Herzens geschossen*, so dass die Seele nicht weiß, wie ihr ist oder was sie möchte [...].“ Eine enge thematische Relation von Transverberation und Liebeswunde stellt auch Lavin fest. Allerdings gelangt er auf einem anderen Weg dahin, der uns mit weiteren thematischen Verflechtungen der Transverberation konfrontiert, und zwar mit deren Zusammenhang mit (Liebes-)Tod, Ekstase, *unio mystica*. Da ich mit meinem Ansatz einen anderen Argumentationsweg zur Interpretation

Ein wesentlicher Begleitumstand von Transverberation und Verwundung der Seele ist ein Schmerz, der zugleich „Herrlichkeit bedeutet“. Thematisch bestimmt er die Paragraphen, die jenem, der in Kapitel neunundzwanzig der Autobiographie die Herzdurchbohrung wiedergibt, vorangehen und nachfolgen. Damit scheint er im Zusammenhang mit der Erfahrung der Transverberation von zentraler Bedeutung zu sein. In den Paragraphen zehn bis zwölf wird der Schmerz als Ausdruck der Liebe Gottes definiert, als Möglichkeit des Menschen, die Liebe Gottes zu erfahren, welcher vom Menschen aus nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen ist; selbst noch so schmerzhaft körperliche Bußübungen stellen keine adäquate Erwiderung auf die ebenfalls schmerzhaft erfahrene Gottesliebe dar (§12).²⁶²

In Paragraph vierzehn erfährt das Thema „Schmerz“ eine differenzierte Darlegung, indem zwischen verschiedenen Schmerzgraden unterschieden wird. Im Zusammenhang mit der Transverberation, die in Paragraph dreizehn geschildert ist, resumiert Teresa, dass sie nun den Schmerz nicht mehr derart erlebe, wie sie ihn sonst im Kontext der Herzverwundung verspüre. Vielmehr zeige sich ein Schmerz, den sie schon zu früheren Zeiten erfahren durfte, und den sie als wertvoller begreift als den üblicherweise im Zusammenhang mit der Transverberation auftretenden. Wenn sie diesen kostbareren Schmerz erfährt, ist es, als würde Gott die Seele entrücken und in Ekstase versetzen. Ein solcher Schmerz schlägt sogleich in ein Genießen um.²⁶³ Dass es sich hierbei um einen Ausdruck von Liebe Gottes zur Seele handelt, verdeutlicht Paragraph elf.²⁶⁴

einschlage als Lavin, gelange ich zu anderen thematischen Schwerpunkten und komme damit nur bedingt auf Lavins Interpretationsweg. So gehe ich auf seine Vorgehens- und Argumentationsweise ein, wenn sich seine und meine Argumentationswege treffen oder markant voneinander unterscheiden.

²⁶² Was bleibt, ist die Sehnsucht nach dem Tod, der als die einzige Möglichkeit empfunden wird, auf die Liebe Gottes gleichwertig zu antworten. Alles andere wird als Krankheit empfunden, an welcher die Seele immerfort sterben möchte. Siehe §10: „Es lässt sich gar nicht genug sagen oder ausdrücken, auf welche Weise Gott die Seele verwundet, und welcher außerordentlich großen Schmerz es verursacht, denn es macht sie völlig selbstvergessen. Aber es ist dies ein so köstlicher Schmerz, dass es in diesem Leben keine Freude gibt, die mehr Befriedigung schenkt. Die Seele würde [...] am liebsten immerfort an dieser Krankheit sterben.“

²⁶³ Vgl. Kap. 29, §14: „An den Tagen, an denen dies andauerte [Das betrifft das Nachwirken der Transverberation.], war ich wie benommen. Am liebsten hätte ich nichts sehen und reden, sondern mich nur meinem Schmerz hingeben wollen, der für mich größere Herrlichkeit bedeutete als alle zusammen, die es in der geschaffenen Welt gibt. Das erlebte ich einige Male, sobald der Herr wollte, dass mich *diese Verzückungen* überkamen; sie waren so gewaltig, dass ich mich gegen sie nicht wehren konnte, nicht einmal wenn ich unter Leuten weilte [...]. Seit ich sie [die Verzückungen] erfahre, verspüre ich diesen Schmerz nicht mehr so stark, wohl aber den, von dem ich früher an anderer Stelle - ich erinnere mich nicht mehr, in welchem Kapitel - gesprochen habe, und der in mehrfacher Hinsicht ganz anders und wertvoller ist. *Im Gegenteil, sobald dieser Schmerz, von dem ich jetzt spreche, einsetzt, sieht es aus, als würde der Herr die Seele entrücken und in Ekstase versetzen, und so ist es nicht mehr möglich, Schmerz zu empfinden oder zu leiden, weil dann gleich das Genießen einsetzt.*“ Die Markierungen stammen von mir.

²⁶⁴ Kap. 29, §11: „Diese Verbindung von Schmerz und Herrlichkeit brachte mich durcheinander, denn ich konnte nicht verstehen, wie so etwas möglich war. Was hat es doch mit einer verwundeten Seele auf sich! Ich sage das, damit man versteht, dass man sie aus diesem einmaligen Grund eine verwundete nennen kann; sie

Transverberation als Ekstase

Wenn Teresa in Kapitel neunundzwanzig, Paragraph vierzehn, den Schmerz beschreibt, der sogleich in ein Genießen umschlägt, verweist sie in demselben Paragraphen auf ein weiteres Kapitel ihrer Autobiographie, worin sie sich bereits zu diesem paradoxen Schmerz geäußert hat. Es handelt sich hierbei um das zwanzigste Kapitel.²⁶⁵ Bisher wurde diese innertextuelle Verweisstruktur in der Biographie der Teresa im Kontext der Interpretation von Berninis Figurengruppe nicht bedacht. Dabei weist vor allem das zwanzigste Kapitel der Autobiographie der Heiligen für die Deutung der Figurengruppe aussagekräftige Stellen auf. Interpretiert man Berninis Werk vor dem Hintergrund dieses Verweises, dann gelingt es geradezu mühelos, die Themen und Motive, die Bernini mit seinem Werk scheinbar frei hinzugefügt hat, in einem ihnen übergeordneten Kontext zu erfassen und zu verankern.

Bereits der erste Paragraph des zwanzigsten Kapitels erweist sich als aufschlussreich hinsichtlich der Definition von Transverberation. Wird diese in Kapitel neunundzwanzig, Paragraph vierzehn als „Verzückung“ bezeichnet, so erfährt der Begriff „Transverberation“ hier nun eine ausdrückliche Zuordnung zum Begriff der „Ekstase“. „Verzückung“ wird als Form der Ekstase definiert. Folglich wird auch die Transverberation als Ekstase begreifbar.²⁶⁶ Neben der Transverberation als Verzückung werden auch Erhebungen, Geistesflüge und Entrückungen, die sich unter dem Begriff „Levitation“ erfassen lassen, als „Ekstase“ bezeichnet. Was auch immer die Begriffe im Einzelnen bedeuten, aus dem Gebrauch des Begriffs „Ekstase“ in der Autobiographie Teresas lässt sich schließen, dass dieser als Oberbegriff gegenüber all jenen Termini zu fungieren scheint, womit verschiedene Grade, Formen und Auswirkungen von Gottes Liebe und Wirken auf die menschliche Seele bezeichnet werden.

Die Motive Wolke und Licht

Die Verbindung von Wolkenbild und Ekstase erfolgt im dritten Paragraph von Kapitel zwanzig: Die Heilige schildert hier ihre Bewußtseinserfahrungen während einer Ekstase

sieht deutlich, dass nicht sie sich dorthin bewegt hat, von wo ihr eine solche Liebe herkam, sondern dass anscheinend aus der übergroßen Liebe, die der Herr zu ihr hat, plötzlich dieser Funke auf sie übergesprungen ist, der sie ganz in Flammen setzt [...].“ Diese Stelle wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch von Bedeutung sein, wenn der Konnex zur Wort-Bild-Einheit gezogen wird.

²⁶⁵ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 428, Anm. 51.

²⁶⁶ Hierbei ist allerdings zu bedenken, dass Teresa die Begriffe nicht immer konsequent voneinander trennt.

und nutzt in diesem Zusammenhang das Bild der Wolke. Es ist, „als beseele die Seele den Leib nicht mehr; eine Gegenwehr scheint nicht möglich; „[...] oftmals kommt eine so plötzliche und gewaltige Aufwallung, ohne dass der Gedanke daran oder sonst eine Hilfe vorausgegangen wäre, dass ihr seht oder spürt, wie *diese Wolke* oder dieser mächtige Adler aufsteigt und euch auf seinen Schwingen davonträgt.“²⁶⁷ Es ist das Phänomen der Levitation, der Erhebung, das hier in das Bild vom Aufsteigen der Wolke, die die Heilige mit sich führt, eingekleidet wird. Paragraph zwei desselben Kapitels gibt Aufschluss darüber, wie man sich diesen Vorgang vorzustellen habe. Teresa führt hierzu eine quasi physikalische Erklärung an: Gott ergreift die Seele „wie die Wolken die Erddünste an sich ziehen, und hebt sie ganz über sich hinaus (ich habe das so gehört, dass die Wolken die Dünste an sich ziehen, oder auch die Sonne), und dann steigt die Wolke zum Himmel auf und nimmt sie [die Seele] mit, und sie [die Wolke] beginnt, ihr [der Seele] Eigenschaften des Königreichs zu zeigen, das sie der Seele bereitet hat.“ In diesem Vergleich sind Wolke und Gott explizit als Äquivalente aufgefasst. Dabei wird deutlich gemacht, dass sich Gottes Wirken auf die Seele des Menschen konzentriert. Mittels der Levitation der Seele entrückt Gott den Menschen in den Himmel. Mit den Paragraphen zwei und drei des zwanzigsten Kapitels veranschaulicht Teresa das Thema der Entrückung der Seele in den Himmel. Werden diese Erfahrung besonders intensiv erfahren, dann kann es in Ausnahmefällen auch dazu kommen, dass der Geist den Körper mit sich fortträgt.²⁶⁸

Dadurch, dass wir den Blick nicht nur auf Kapitel neunundzwanzig, gar allein auf Paragraph dreizehn konzentrieren, der die Transverberationsszene zum Inhalt hat, sondern das Blickfeld auf Kapitel zwanzig der Autobiographie der Teresa von Avila ausweiten, gelingt es, die Erfahrung der Transverberation in der Begrifflichkeit Teresas genauer zu erfassen und einzuordnen. Transverberation kann auch als „Verzückung“ bezeichnet werden, und ist damit gemäß Kapitel zwanzig, Paragraph eins, dem Begriff „Ekstase“ subsumierbar. Die Ekstase wiederum manifestiert sich in der Levitation, das heißt in der Entrückung der Seele in den Himmel. Das verdeutlichen insbesondere die Paragraphen zwei bis sieben in Kapitel zwanzig. Das Phänomen der Levitation ist in das Bild von der

²⁶⁷ Die Markierung stammt von mir.

²⁶⁸ Vgl. Kapitel 20, §§4 und 7, worin Teresa auch die leiblich erfahrene Levitation schildert. Siehe beispielsweise §4: Teresa berichtet von ihrer Abwehr gegen das Angehobenwerden durch Gott: „Manchmal vermochte ich etwas, aber mit enormem Kräfteverschleiß: Wie jemand, der mit einem starken Riesen ringt, so erschöpft war ich hinterher. Andere Male war es unmöglich, sondern es wurde mir die Seele fortgetragen und fast immer auch der Kopf hinterher, ohne dass ich ihn zurückhalten konnte, ja, gelegentlich der ganze Leib, den es sogar vom Boden erhob.“ Siehe dazu auch TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 290, Anm. 11.

Wolke, die die Seele empor trägt, eingekleidet. Dabei ist das Bild mit dem der Sonne austauschbar.²⁶⁹ Die Levitation erscheint damit als ein die Ekstase bestimmendes Charakteristikum definiert. Damit lässt sich die Levitation auch der Transverberation attributiv zuordnen oder als dieser notwendig zugehörig begreifen. Die zentrale Erfahrung der Heiligen in der Ekstase ist ein Schmerz, der sogleich in ein Genießen umschlägt. Er ist von einer großen Zärtlichkeit geprägt.²⁷⁰ Diese Zärtlichkeit ist es auch, die das Phänomen der Levitation kennzeichnet, und damit den Schluss zulässt, dass Schmerz und Levitation gleichermaßen, aufgrund dieses gemeinsamen Merkmals, mit dem Phänomen der Ekstase sowie der Transverberation zusammen zu sehen sind. Derart ist die Entrückung der menschlichen Seele in den Himmel, ihr Aufstieg zu Gott, charakterisiert.

Indem Bernini die Heilige vor dem Hintergrund von Lichtstrahlen auf einer Wolke aufliegen lässt, die bereits über dem Boden zu schweben scheint, nutzt er die von Teresa selbst im Zusammenhang mit der Erhebung der Seele durch Gott angeführten und prinzipiell in diesem thematischen Kontext gängigen Topoi.²⁷¹ Transverberation, Levitation und Ekstase, die von Teresa als notwendig zusammengehörig beschrieben werden, scheint auch Bernini mit der Konzeption der zentralen Figurengruppe in entsprechend eng miteinander verknüpften Relationen sichtbar werden zu lassen. Erschließen sich die Komponenten zum Thema der Transverberation im Text jedoch mittels einer Verweisstruktur, womit zwischen verschiedenen Textpassagen Verknüpfungen gebildet werden, so gelingt im Werk Berninis eine Verdichtung der „Informationen“ zum Thema „Transverberation“. Hier werden die Themen Transverberation, Levitation, Ekstase, aber auch Schmerz und Genuss, wie sich weiter unten zeigen wird, gleichsam komprimiert in einer bildlichen Einheit vermittelt. Damit gehorcht diese dem rhetorischen *auxesis*-Prinzip, wonach in verkürzter Form ein Maximum an Information zu transportieren ist.²⁷² Nach der oben erfolgten Textinterpretation lässt sich zwar feststellen, dass die Themen alle mit der Transverberation zusammenhängen. Doch möglicherweise wird ein Themenstrang oder ein Charakteristikum durch Berninis Darstellungsweise besonders betont, die Transverberation

²⁶⁹ Vgl. ebd., Kap. 20, §2.

²⁷⁰ Dazu siehe auch ebd., Kap. 30, §20.

²⁷¹ Zu diesen Motiven siehe RAHNER 1964; Haas zu Ignatius von Loyola, IGNATIUS VON LOYOLA 1999; IMORDE 2004 und 1999.

²⁷² Dazu im Folgenden Weiteres, zumal im Zusammenhang mit dem Vergleich zu anderen Visionsdarstellungen.

in einem bestimmten Sinne akzentuiert und hierdurch ein thematischer Schwerpunkt gesetzt.

Vision und Ekstase

Die Szene von der Herzdurchbohrung ist gekennzeichnet durch eine aktionsreiche Handlung; sie hat Ereignischarakter. Dabei handelt es sich um einen rein innerseelischen Vorgang, der für Außenstehende nicht sichtbar ist, sondern die rein private Erfahrung Teresas betrifft, und der sich nur in Graden höchster Intensität auch leiblich manifestiert. Allein sie sieht den Engel in einer Vision neben sich. Eingekleidet in eine narrative Szene vermittelt Teresa eine Erfahrung, die ihr wiederholt, mehrfach widerfährt: die Verwundung der Seele und den damit einhergehenden paradoxen Schmerz, der sogleich in ein Genießen umschlägt und von der übergroßen Liebe Gottes zur menschlichen Seele zeugt. Die Verwundung der Seele, worin sich Gottes Liebe offenbart, wird nicht mit den Sinnen erfahren, die Liebeswunde ist keine physische, die sich äußerlich manifestieren würde. Sie kann nicht anders, als in einem Vergleich mit etwas Körperhaftem, das heißt: mit einem Bild sichtbar gemacht werden. So bekundet Teresa es selbst: „*as if an arrow had pierced the heart, or the soul itself*“ [als ob ein Pfeil das Herz oder die Seele selbst durchbohrt hätte]. Der Vergleich, der sich in einem „Als ob“ ausdrückt, ist die sprachlich adäquate Form, um das Phänomen der Liebeswunde vermitteln zu können: „[...] This affliction [die Verwundung der Seele] is not in the senses, and the wound is not a physical one, but is deep down within the soul, and thus does not make the impression of a bodily affliction. However, *as this can be explained only by comparisons, these have to be used* - inept as they are for describing what they represent - *for I know no other way of describing it*. [...]“.²⁷³ Möglicherweise unterliegt auch Berninis Figurengruppe eine solche Syntax. Eine Antwort hierauf lässt sich wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Frage nach der Erzählform, der narrativ strukturierten Form der Transverberationsszene erzielen, das heißt im Kontext ihrer innerszenischen Ordnung und ihrem innerszenischen Aufbau, der Komposition des Handlungsaktes oder des Ereignischarakters der Szene.

²⁷³ R 5, 17. Da die englische Übersetzung die Struktur des Vergleiches deutlicher hervorhebt als die deutsche, wird hier die englische angeführt. Die deutsche Übersetzung lautet nach TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004a, S. 293: „[...] Dieser Schmerz ist nicht im Sinnenbereich, noch ist er eine körperliche Wunde, sondern im Innern der Seele, und so tritt er als körperlicher Schmerz nicht in Erscheinung. Da man es aber nicht zu verstehen geben kann, es sei denn durch Vergleiche, führt man diese plumpen an, denn angesichts dessen, was es ist, sind sie das wirklich, doch vermag ich es nicht auf andere Weise zu sagen [...]“. Die Markierungen sind von mir.

Nach Teresas eigenen Worten erfolgt die als Ekstase erlebte Transverberation im Rahmen einer Vision.²⁷⁴ Teresa betitelt ihre ekstatische Erfahrung der Herzdurchbohrung selbst als Vision. Ist diese damit der Ekstase gleichzusetzen? Der Wortlaut des Textes, der einleitend zur Schilderung der Transverberationsszene erfolgt, lautet: „Es gefiel dem Herrn, dass ich [...] einige Male folgende Vision sah: [...].“ „Vision“ bezeichnet eine göttliche Erscheinung. Dabei unterscheidet Teresa zwischen drei Formen von Visionen: Es gibt leibliche Visionen, die mit den leiblichen Augen wahrgenommen werden, imaginative Visionen, die von den „Augen der Seele“ erfasst werden und als bildhafte Vorstellungen bezeichnet werden können, und intellektuelle beziehungsweise geistige Visionen, die ohne bildhafte Vorstellungen Erkenntnisse vermitteln.²⁷⁵ Die Transverberationsszene in ihrer anschaulichen Bildlichkeit, die sich für Teresa mental manifestiert, ist als eine imaginative Vision charakterisiert. Als Bild wird der Vorgang der Herzdurchbohrung fassbar, das heißt: dem Verstand begreifbar. Teresa selbst gelangt hierdurch zu einem Verständnis dessen, was ihr eigentlich unerklärlich ist und was sie nicht direkt mit Worten erklären kann. In der schriftlichen Fixierung des mentalen Bildes gelingt die Mitteilung und Vermittlung des rein innerseelisch Erfahrenen gegenüber der Mitwelt. Die Vision gibt Teresa die Möglichkeit, das in ihr Geoffenbarte als Bild in einen „als ob“-Vergleich einzukleiden, um es anderen verständlich zu machen.²⁷⁶ Betrachtet man die Figurengruppe

²⁷⁴ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, Kap. 29, §13. Die Frage, wie Ekstase und Vision als Phänomene oder begrifflich vereinbar sein könnten, findet in Lavins Monographie noch keine Berücksichtigung, doch wird sie in einer der neueren Studien zur Figurengruppe explizit ausgeführt. Vgl. WARMA 1984; siehe auch CALL 1997. Warmas Arbeit ist explizit der Differenzierung von Ekstase und Vision gewidmet. Allerdings unterscheidet sie nicht „sauber“, wenn sie zwischen den Begriffen „Ekstase“ und „Vision“ und Ekstase und Vision als Ausdruck eines Phänomens differenzieren möchte. Sie verliert zudem ihre Ausgangsfragen aus dem Blick und endet ihre Studie damit, dass sie die Konzentration auf die mystische Vermählung verlegt.

²⁷⁵ Diese Unterscheidung besteht bereits seit Augustinus und findet sich entsprechend auch bei Teresas Schüler Juan de la Cruz; vgl. Kommentar Dobhans zur Autobiographie Teresas, S. 382, Anm. 1: „Wie Johannes vom Kreuz (siehe u. a. 2S 16; 23) übernimmt auch Teresa die bereits auf Augustinus zurückgehende Einteilung der Visionen in drei Arten: 1. leibliche, also mit den leiblichen Augen wahrgenommene Erscheinungen, die von beiden Autoren als am wenigsten zuverlässig betrachtet werden; solche Visionen hat Teresa nach eigener Aussage nie erlebt (siehe V 28,4); 2. imaginative, also innerlich, mit den sog. „Augen der Seele“, wahrgenommene bildhafte Vorstellungen; 3. geistige oder intellektuelle Visionen, wie die hier beschriebene, womit eine intuitive Erkenntnis oder Gewährwerdung ohne jede bildhafte Vorstellung gemeint ist (vgl. auch V 30,4); diese Art „Visionen“ betrachten beide Autoren übereinstimmend als die wertvollsten und am wenigsten für Täuschung anfälligen. [...] Anders als Johannes vom Kreuz, der grundsätzlich riet, sich auf außergewöhnliche innere Erlebnisse nicht einzulassen und statt dessen auf den reinen Glauben zu setzen, hat sich Teresa - aufgrund ihrer persönlichen Gefährdung als visionär veranlagter Frau im damaligen Umfeld - immer wieder mit der Frage nach Kriterien für die Unterscheidung „echter“ von „falscher“ visionärer und auditiver Erlebnisse auseinandergesetzt; siehe etwa auch 5M 1,8ff.; 6M 3,4ff.; 5,10.“

²⁷⁶ Bei Teresa ist diese konkrete Szene der Herzdurchbohrung als imaginative Vision geschildert, bei Juan de la Cruz hingegen als intellektuelle Vision. Wir dagegen erfahren eine leibliche Vision *analog*, da es sich hierbei ja „nur“ um Kunst handelt. Das kann auch eine Täuschung sein. Dazu siehe unten zum konzeptistischen Phänomen der Täuschung. Zur Vision vgl. auch TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, Kap. 10, §1: Die Vision wird als mystische Theologie begriffen; sie betrifft das Erkenntnisvermögen bzw. Seelenvermögen.

Berninis, dann lässt sich jedoch nicht ersehen, dass es sich hierbei um eine Vision handelt. Äußere Anhaltspunkte, die die Figurengruppe als Ausdruck einer Vision kennzeichnen würden, sind nicht ersichtlich.

Vergleich zu den Visionsdarstellungen im Gewölbe der Kapelle

Um hierüber weitere Aufschlüsse zu erhalten, werden die Reliefs im Gewölbe vergleichend herangezogen. Sie zeigen Szenen aus dem Leben der Teresa von Avila. Darunter befinden sich zwei Visionsszenen. Es handelt sich um die Bekrönung Teresas durch Christus und um die Vision, in welcher Christus der Heiligen zum Zeichen ihrer Auserwähltheit als Braut einen Nagel über die Hand hält. [Abb. 22 und Abb. 23] Beide Szenen sind in ihrem Aufbau ähnlich konzipiert. Beide Male ist Christus links von der vor ihm niederknienenden Heiligen zu sehen, derart, dass sein Haupt von Wolken verhüllt bleibt.²⁷⁷ In der Szene, die die Bekrönung der Heiligen zeigt, sitzt Christus auf einer Wolke. Lediglich sein rechtes Bein ist deutlich sichtbar sowie seine Hand, in welcher er die Blumenkrone hält, womit er Teresa bekrönt. Sie hat ihre Arme demütig vor der Brust überkreuzt. Die Szene der Nagelvision zeigt Christus stehend auf einer Wolke beziehungsweise von Wolkengebilden umgeben. Er umfasst die zum Gebet zusammengefalteten Hände Teresas mit seiner linken Hand, mit der anderen hält er den Nagel über ihre Hände.

Christus als Erscheinung Teresas ist in beiden Szenen gleichermaßen deutlich von der Heiligen abgesetzt, dadurch dass er auf Wolken und von Wolken umhüllt wiedergegeben wird. Christi Gegenwart ist damit nicht in einer realen Entsprechung zur Gegenwart Teresas zu begreifen, aber auch nicht als distanziertes Bild gezeigt. Vielmehr ist er Teil ihrer Lebenswelt, dadurch dass er ihre Hände ergreift oder seine Hand mit der Blumenkrone über ihren Kopf hält, und dadurch dass Teresa ihn wahrhaftig sieht, indem sie ihn direkt anschauen vermag und ihm ihre Hände reicht. In ihren autobiographischen Schriften schreibt sie, dass sie Christus sieht, als er ihr die Krone aufsetzt, das andere Mal, dass er sich ihr offenbart [Nagelvision].²⁷⁸ Dieses Sehen Teresas und sich Offenbaren

²⁷⁷ Diese Szenen sind allerdings von der stuckierten Dekoration des Gewölbes verdeckt; dazu siehe unten.

²⁷⁸ Vgl. Kapitel 36, §24: „Als ich in der Kirche inneres Beten hielt, bevor ich das Kloster betrat, und fast in Verückung war, sah ich Christus, der mich, wie er aussah, mit großer Liebe aufnahm, und mir eine Krone aufsetzte und mir dabei für alles dankte, was ich für seine Mutter getan hätte.“ Vgl. dazu TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 545, Anm. 64: „Anspielung auf die Tatsache, dass der Karmelorden der Muttergottes geweiht ist, wie es der offizielle Titel *„Orden der Brüder (und Schwestern) Unserer Lieben Frau vom Berge Karmel“* besagt; die Gründung eines neuen Karmelklosters wird hier also als Gefallen aufgefasst, der der Muttergottes erwiesen wird.“; vgl. PEERS 1949, I: *Spiritual Relations*, S. 351 f., XXXV:

Christi bezeichnet Teresa selbst als eine imaginative Vision. Wie die Transverberationsszene sind auch diese beiden Visionen imaginative Visionen. Doch während die Reliefszenen Christus mit den Wolken, die ihn umfassen, als Erscheinung ausweisen, der Teresa offenen Auges gegenüber tritt, ist die Vision der Transverberation nicht als ein von der Heiligen abgesetztes Bildliches gestaltet, dem sie sehend gegenüber ist. Das Ereignis der Transverberation als ekstatische Erfahrung der Heiligen präsentiert sich dem Betrachter sozusagen „ungefiltert“, ohne Anzeige, ob oder auf welche Weise Berninis Figurengruppe die Repräsentation eines innerseelischen Vorgangs sein könnte.

Szenen der Transverberation im Vergleich

Wie wird diesbezüglich in anderen bildkünstlerischen Schilderungen der Transverberation der heiligen Teresa von Avila verfahren? Möglicherweise lässt sich mit der Antwort auf diese Frage ein Aufschluss darüber gewinnen, wie die Transverberation der heiligen Teresa von Avila „visionstechnisch“ gestaltet sein sollte, und ob Bernini mit seiner Szene diesen „Normen“ entspricht.

1613 geben die Niederländer Adriaen Collaert und Theodoor Galle eine Stichserie heraus, die der Vita der Teresa von Avila gewidmet ist. Im Zuge der Heiligsprechung Teresas 1622 erlangen deren Repräsentationen von Szenen aus dem Leben der Heiligen einen quasi kanonischen Status für all diejenigen Künstler, die sich in der Folge bildkünstlerisch mit der Vita der Teresa von Avila auseinandersetzen.²⁷⁹ Sie halten jene Szenen fest, die auch in den veröffentlichten Kanonisationsakten von Bedeutung sind.

Die Szene der Transverberation ist von Collaert und Galle [Abb. 24] ähnlich „ausformuliert“ wie die beiden Visionsszenen Berninis im Gewölbe der Kapelle Cornaro: Heilige und Erscheinung sind deutlich voneinander abgesetzt, indem die Offenbarung sich

„[When I was at the Incarnation, during the second year I was Prioress there, on the octave-day of Saint Martin, I was making my communion, and the Father, Fray John of the Cross, who was giving me the Most Holy Sacrament, divided the Host between another sister and myself. I thought he was doing this, not for lack of Hosts, but because he wanted to mortify me, for I had told him that I was very pleased when the Hosts were large ones, though I knew I should be receiving the Lord, whole and entire, if I took only the smallest particle. „Have no fear, daughter,“ His Majesty said to me, „that anyone will be able to part thee from Me.“ By this He gave me to understand that it was of no moment.]

Then He revealed Himself to me, in an imaginary vision, most interiorly, as on other occasions, and He gave me His right hand, saying to me: „Behold this nail. It is a sign that from to-day onward thou shalt be My bride. Until now, thou hadst not merited this; but henceforward thou shalt regard My honour not only as that of thy Creator and King and God but as that of My very bride. My honour is thine, and thine, Mine. [...]“

²⁷⁹ Vgl. dazu LAVIN 1980, S. 100, der die Bedeutung der Stichserie Collaerts und Galles für Berninis Werk erkannt hat.

in einem Wolkengebilde Teresa gegenüber beziehungsweise oberhalb derselben manifestiert. Die Heilige hält sich im Innern einer Kirche vor einem Altar auf; der Engel mit dem Pfeil der Herzdurchbohrung lehnt sich aus einem Wolkengebilde vor, in dem auch Christus und die Taube des Heiligen Geistes zu sehen sind; Teresa schaut mit gebrochenem Blick nach oben und schwindet dahin. Dabei jedoch rückt die Erscheinung nicht in ihr Blickfeld. Teresa schaut vielmehr an dieser vorbei. Damit entspricht ihre Darstellung denjenigen, die üblicherweise Heilige in einem Verzückungszustand zeigen. Das berühmteste Vorläuferbeispiel in diesem Zusammenhang dürfte wohl Raffaels „Heilige Cäcilie“ sein.²⁸⁰ [Abb. 25] Die Komposition der Szene ist bestimmt durch die Aufteilung der Bildfläche in zwei horizontale Zonen, die sich in ihrer Größe entsprechen und von einer imaginär die Bildmitte durchziehenden horizontalen Bildachse voneinander getrennt sind. Die obere Zone zeigt die Erscheinung in den Wolken, die untere den Realraum Kirche mit Teresa von Avila. Dabei ragt der Kopf der Heiligen über die horizontale Bildmitte hinaus in den Bereich der Visionswolken hinein. Mit dieser Überschneidung ist möglicherweise demonstriert, dass die Verzückung Teresas ‚buchstäblich‘ im Rahmen einer Vision erfolgt. Damit wäre die Ekstase der Heiligen der Vision attributiv zugeordnet.²⁸¹

In Berninis Szene der Transverberation sind der pfeilbewehrte Engel und die Heilige zusammen auf einer Wolke verortet. Der Raum, der sie umgibt, gleicht in seinem Aussehen einem Kircheninnern *en miniature*: Er erhebt sich auf ovalem Grundriss, dessen geschwungene Wand mit korinthischen Pilastern verziert ist. Nach oben hin schließt er mit der Andeutung einer Kuppel mit Laterne. Sowohl Engel als auch Heilige scheinen ein und derselben Realität zuzugehören, und lassen sich damit gleichermaßen diesem Raum zuordnen. Mit dem Engel und Teresa stehen sich folglich nicht die Repräsentanten zweier unterschiedlicher Realitäten gegenüber, von denen einer sich dem anderen als Erscheinung offenbart. Die Konsequenz aus dieser Darstellungsweise: Berninis szenische Komposition der Transverberation weist keinerlei Anzeichen dafür auf, dass das Geschilderte Teil einer Vision sei. Was bleibt, ist vielmehr die Vergegenwärtigung des Visionsinhalts selbst: die

²⁸⁰ Auch unzählige Darstellungen der heiligen Magdalena weisen eine derartige Charakterisierung von ekstatischer Entrücktheit auf. Zur bildkünstlerisch vermittelten Form von Ekstase siehe unten.

²⁸¹ Könnte es nicht auch bedeuten: Alles spielt sich im Kopf der Heiligen ab? Dann wäre die Vision der Ekstase subsumiert. Dagegen spricht möglicherweise der abwesende Blick Teresas, der keinerlei Bezug zu dem Umfeld, das ihn direkt umgibt, aufweist. Das Ganze ist letztlich eine Frage der Interpretation; für mich ist die erstere einleuchtender, da die Vision den Kopf der Teresa buchstäblich einrahmt und umfasst.

Schilderung der ekstatischen Erfahrung der Transverberation. Statt die Herzdurchbohrung als Visionsereignis darzustellen, betont Bernini Teresas Erfahrung der Ekstase.

Ein vergleichender Blick auf weitere Bildbeispiele der Transverberation Teresas von Avila zeigt, dass die wenigsten von ihnen rein das Geschehen der Herzdurchbohrung gemäß der Tradierung in Teresas Vita wiedergeben. Die meisten von ihnen sind durch einen Zusatz charakterisiert oder durch eine szenische Erweiterung. Es handelt sich dabei meistens um eine der Szene hinzugefügte Christusgestalt, die am Kreuz erscheint, ihre Wundmale zeigt oder Blut aus ihrem Herzen strömen lässt. Auch Gottvater und die Heilig Geist Taube können die Transverberationsszene ergänzen. Das ist zum Beispiel beim Stich von Collaert und Galle der Fall. Dadurch zeigt sich der Vorgang der Transverberation in einem bestimmten Sinne akzentuiert. Bei Collaert und Galle dürfte die Szene durch den anwesenden Christus und die Taube eine bestimmte Nuancierung des Themas aufweisen, die im Zusammenhang mit dem Ereignis der Herzdurchbohrung nicht überliefert ist. Möglicherweise ist mit ihrem Hinzukommen ein Hinweis auf die Präsenz der göttlichen Trinität während der Transverberation gegeben.²⁸² Die Transverberation kann jedoch selbst auch als Zusatz im Kontext einer anderen Szene eingefügt sein. Das betrifft insbesondere Porträts der Heiligen. Dort taucht der Engel mit dem Pfeil oder auch der Pfeil allein in verkleinerter Größe am Bildrand appliziert auf. Die Transverberation erhält hierdurch einen explizit attributiven Charakter.²⁸³ Frühe Darstellungen der Transverberation zeigen sich ähnlich wie jene von Collaert und Galle dezidiert als Visionen ausgezeichnet, sind aber kompositionell meist an bekannte Bildformulare angelehnt, zum Beispiel an das Schema der Verkündigung.²⁸⁴ Dass Engel und Heilige als Agierende innerhalb ein und derselben Wirklichkeit gezeigt werden, so dass der Engel sich nicht durch Wolken abgehoben von der Heiligen einer anderen Realität zuordnen lässt, ist bereits in Graphiken von Antoine Wierix und Karel de Mallery vorgeführt. [Abb. 29, Abb.

²⁸² Da die Interpretation der Szene von Collaert und Galle zum Verlauf der Arbeit nicht von Bedeutung sein wird, gehe ich hier nicht weiter darauf ein.

²⁸³ Vgl. zum Beispiel Matthäus Greuters Stich zum Anlass der Kanonisation von Teresa von Avila, Ignatius von Loyola, Franz Xaver und Filippo Neri. [Abb. 26] Hier ist Teresa als Autorin gezeigt. Neben ihr taucht ein kleiner Engel mit Pfeil auf, der auf den Vorgang der Transverberation anspielt. In diesem Kontext könnte man sich fragen, warum ausgerechnet ein Kürzel für die Transverberation das Porträt der Heiligen ziert und nicht auf ein anderes Ereignis aus ihrem Leben rekurriert wird.

²⁸⁴ Vgl. zum Beispiel die bereits bei Lavin abgebildete Transverberation von 1619. [Abb. 27] Hier fliegt ein Engel von draußen heran, ist noch im Fenster zu sehen, deutlich abgesetzt von der Realitätssphäre der Heiligen. Inwiefern durch die Anlehnung an ein bestimmtes Bildschema auch dessen Semantik in die Darstellung von der Transverberation transponiert sein könnte, ließe sich gesondert untersuchen; dabei dürfte auch die Verkündigungsdarstellung Poussins aus dem Jahre 1657 von Interesse sein [Abb. 28], die sich möglicherweise an Berninis Teresa orientiert hat. Poussins Darstellung kann ein Hinweis darauf sein, dass man durchaus semantische Bezüge zwischen den Themen „Verkündigung“ und „Transverberation“ sah.

30 und Abb. 31] Allerdings werden hier zusätzliche Motive angeführt, wie Blumen streuende oder die Heilige bekrönende Putten, womit die Transverberationsszene eine semantische Verschiebung in Themenbereiche der Brautmystik erfährt. Ganz ähnlich zu Berninis Art und Weise der Akzentuierung der Transverberation verhalten sich die Darstellungen von Bernardo Strozzi [Abb. 32] und von Giulio Cesare Procaccini. [Abb. 33] Sie erweisen sich als psychologisch motiviert. So wendet sich die Teresa Bernardo Strozzi's angst erfüllt vom herannahenden Engel ab. Angst und Schmerz kennzeichnen hier die Erfahrung der Transverberation. Von einem Schmerz, der sogleich in ein Genießen umschlägt, würde beim Anblick dieser Teresa niemand reden wollen. Procaccini dagegen führt die Protagonisten Teresa und Engel sowie weitere Himmelswesen an, doch der Akt der Transverberation wird nicht ausgeführt. Vielmehr sinkt die Heilige ohnmächtig nach hinten zurück und zeigt dabei eine tief klaffende Öffnung in ihrer Brust. Damit ist die Folge des Akts der Herzdurchbohrung geschildert: das Zurückbleiben der Liebeswunde, aber auch emotional gesehen und durch den weichen entspannten Gesichtsausdruck der Heiligen entsprechend vermittelt: der Schmerz, der bereits in ein Genießen umgeschlagen ist.²⁸⁵ Die Darstellung von Palma il Giovane dürfte derjenigen Berninis am nächsten kommen. [Abb. 34] Zwar schwebt hier Christus auf einer Wolke heran und ist damit als visionäre Erscheinung gekennzeichnet. Doch der im Vergleich zu Berninis Teresa sehr ähnliche Gesichtsausdruck sowie die Haltung des Oberkörpers mit den schlaff herabfallenden Armen, könnte ein Hinweis darauf sein, dass beide Künstler mit ihrer Protagonistin eine ganz ähnliche Prononcierung der Transverberation vornehmen: deren Betonung als ekstatische Erfahrung.²⁸⁶

²⁸⁵ Ich erhebe hier nicht Vollständigkeit der Interpretation, sondern sehe diese nur als Vorschlag, als Interpretationsskizze.

²⁸⁶ Da die Ikonographie, womit Szenen aus dem Leben der Teresa von Avila bildlich erfasst werden, zur Zeit der Konzeption der Kapelle Cornaro noch recht jung ist, existieren auch nicht allzu viele Bildbeispiele zur Transverberation der Heiligen. Die Bedeutendsten finden sich bei Lavin zusammengestellt. Auf diese habe ich mich hier auch hauptsächlich bezogen. Allerdings haben diese für Lavin eine andere Relevanz. Er nutzt sie als potenzielle Motivvorlagen für Berninis Konzeption der Kapelle, geht dabei jedoch nicht von deren Gesamtkomposition aus, um damit Aufschlüsse über die Art und Weise und Möglichkeiten von Darstellungen von Transverberation zu erhalten. Vielmehr interessieren ihn einzelne Motive, die er singulär, das heißt unabhängig von deren Eingebundensein in einen bestimmten thematischen Kontext der Kapelle zuordnet. Dabei werden zum Beispiel die Blumen streuenden Engel im Gewölbe auf Wierix Graphik bezogen [Abb. 29], die Palme auf dem Fensterrahmen der Kapelle rührt von einer Graphik her, die einen Engel mit Palme zeigt, usf. Der kompositionelle Aufbau der Kapelle, ihre Zusammensetzung aus verschiedenen, deutlich voneinander abgesetzten Einheiten wird hierbei nicht berücksichtigt und führt dazu, dass der Eindruck einer eher willkürlichen Zuordnung der Motive entsteht. Es werden Rückschlüsse bezüglich der Semantik einzelner Motive gezogen, die sich auf die gesamte Kapelle verteilen, doch die zentrale Szene gerät dabei aus dem Blick der Interpretation. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn zusätzlich zum Abgleichen von Einzelmotiven noch textuelle Motive herangezogen werden, die wohl die Kapellenkonzeption mit bedingt haben dürften oder zumindest für bestimmte Motive als Erklärungsgrundlage dienen können. Das aber ist ein zielloses Verfahren, aus dem keine stringenten Schlussfolgerungen hinsichtlich der Konzeption der Transverberationsszene erzielt werden können. Um das

Das vergleichende Zusammensehen mit anderen bildlichen Darstellungen der Transverberation der heiligen Teresa von Avila zeigt, dass bei Bernini die Schilderung derselben als Vision zurücktritt zugunsten einer Betonung der Ekstaseerfahrung. Diese erfährt eine weitaus prononciertere Ausgestaltung als es zuvor in Vorläuferszenen üblich gewesen ist.²⁸⁷

Im Kontext der Vitenszenen im Gewölbe der Kapelle

Erfasst man die zentrale Szene der Transverberation in thematischer Hinsicht in Verbindung mit den Szenen der Reliefs im Kapellengewölbe, dann lässt diese sich einem übergeordneten Themenstrang beziehungsweise einem zusammenhängenden Themenverlauf subsumieren, der primär in der Vita der Heiligen wurzelt, doch auch über diese hinausweist. Zum anderen verhilft die Analyse der „Formulierungsweise“ von zentraler Szene und von Reliefszenen im Gewölbe dazu, die syntagmatischen Relationen innerhalb der Kapellenkonzeption zu klären sowie auch jene, die sich auf den Betrachter außerhalb der Kapelle erstrecken.

Reliefs der Kapellenrückwand

Die Reliefs der Kapellenrückwand schildern Ereignisse, die ein frühes Lebensstadium der Heiligen charakterisieren: Der Auszug mit dem Bruder ins „Mohrenland“, um dort den Märtyrertod zu finden, kennzeichnet die kindlich-jugendliche Lebenszeit, in welcher Teresa hofft, möglichst schnell und ohne große Mühen zu Heilsehren zu gelangen. [Abb. 22] Es ist eine von Heilsegoismus gekennzeichnete Phase, in der es um ein rein äußerliches Erfüllen von Taten geht, die Gott gefallen sollen.²⁸⁸ Die zweite Szene zeigt Teresa, die vor dem Bild des Schmerzensmannes kniet und sich mit einem Schlüsselbund geißelt. [Abb. 23] Das findet sich in der Vita nicht tradiert, doch stattdessen der Moment, in dem Teresa

zu verhindern, betrachte ich die Darstellung Berninis in ihrer szenischen Inszenierung und recurriere hierzu rein auf bildkünstlerische Vorläuferdarstellungen, ohne dabei singuläre Motive „herauszupicken“ und auf Berninis Szene zu übertragen. Es geht mir vielmehr um den kompositionellen Aufbau der Szene und dessen Besonderheit gegenüber den anderen.

²⁸⁷ Thematisch dürfte es nicht gerade unproblematisch gewesen sein, Ekstase derart vordergründig zu betonen. - Das Phänomen Ekstase war und blieb immer suspekt, auch im Zusammenhang mit Heiligen. Es stand im Ruf, leicht für betrügerische Absichten eingesetzt werden zu können. Siehe dazu BILINGKOFF 1989 und WEBER 1990. Vor diesem Hintergrund ist es folglich verständlich, wenn das Phänomen der Ekstase eigentlich nicht allzu deutlich sichtbar gemacht wird und sich im Kontext der Transverberation eher der Aspekt der Vision betont findet, in deren Rahmen die Ekstase erfolgt. Gerade darin dürfte wohl auch das Provokante an Berninis Figurengruppe erkannt worden sein. Das hängt vor allem mit der Art und Weise der Präsentation des Ekstasephänomens zusammen, worauf weiter unten im Zusammenhang mit dem „Bilderlesen“ eingegangen wird.

²⁸⁸ Vgl. STRUCKEN 1999.

vor dem Bild des *Ecce homo* so sehr von liebendem Mitleiden zu Christus erfasst wird, dass sie fortan ihr Leben und Denken ganz in seinen Dienst stellt und seinem Leiden nachzukommen sucht. Indem sie sich geißelt, versucht sie dem Schmerz Christi, den sie mitleidet, einen adäquaten Schmerz entgegenzusetzen.²⁸⁹ Letztlich ist auch dieses Handeln von der Vorstellung geprägt, man müsse sich die Liebe Gottes in irgendeiner Weise verdienen, könne sie zum Beispiel mittels Schmerzzufügung herbeizutieren. Damit befindet sich Teresa zwar noch immer auf der Stufe des Heilsegoismus, doch ist mit dieser Szene eine *conversio* Teresas angezeigt, eine Stufe der Bekehrung.²⁹⁰ Sie ist bestimmt durch die mitleidende Liebe zu Christus und durch die Entdeckung des inneren Gebets, das Teresa in der Folge auch theoretisch in ihren Schriften thematisieren wird unter den Aspekten von Meditation und Kontemplation, zwei verschiedenen Formen des Gebets, womit Gottes Wesen und Liebe erfasst werden können.²⁹¹ Dadurch ist eine erste Stufe im Glaubensweg Teresas gekennzeichnet, die zur inneren Bereitschaft und Empfänglichkeit für Gott führt. Mitleiden mit Christus ist bei Teresa mit dem Wunsch verbunden, Christus nachzuleben.

Die Reliefs an den Seitenwänden

Die Szenen an den Seitenwänden des Gewölbes zeigen zwei Visionen der Heiligen: Links ist die Brautnahme Teresas durch Christus zu sehen. Christus hält dabei ihre zum Gebet gefalteten Hände in seiner Linken und mit der Rechten einen Nagel über diese. [Abb. 23] Rechts ist die Vision von Teresas Bekrönung durch Christus dargestellt. [Abb. 22] Sie kniet wie auch in der soeben geschilderten Vision vor Christus, hat dabei aber ihre Arme demütig über der Brust überkreuzt, während Christus einen Blumenkranz über ihr Haupt hält. Die zwei Visionsszenen an den Seitenwänden des Gewölbes zeigen die Erhöhung der Heiligen durch Gott.²⁹² Mit der Reliefszene der Brautnahme gibt Bernini einen Akt wieder, der verdeutlicht, dass die geistliche Vermählung mit Christus tatsächlich vollzogen ist; sie wird durch die Brautnahme faktisch besiegelt. Mit der Bekrönung scheint dies noch bekräftigt und in bestimmter Weise spezifiziert: Die Heilige ist dadurch in den Himmel

²⁸⁹ Geißelungen lehnt Teresa prinzipiell ab. Sie verurteilt sie geradezu, würden sie doch dazu führen, dass der Leib dermaßen beschädigt würde, dass er nicht mehr voll und ganz für Gott eingesetzt werden könne. Dass es sich bei dem dargestellten Folterinstrument ausgerechnet um einen Schlüsselbund handelt, lässt sich eventuell auf ein Bild zurückführen, das Teresa selbst nutzt, wenn sie vom Eingehen ihres Willens in Gott spricht: Dann nämlich übergibt sie den Schlüssel ihrer Seele beziehungsweise ihres Willens oder ihres inneren Palastes an Gott.

²⁹⁰ Vgl. TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, Dobhan spricht in diesem Zusammenhang von Teresas zweiter grosser Bekehrung.

²⁹¹ STRUCKEN 1999, S. 32, Anm. 108.

²⁹² Primär kennzeichnen Brautnahme und Bekrönung durch Gott die Vita Mariens, der Gottesmutter. Indem Teresa ebensolche Auszeichnungen zuteil werden, kommt ihr eine Marien ähnliche Position zu.

aufgenommen. Beide Szenen repräsentieren damit abgeschlossene Vorgänge. Die Ankunft bei Gott oder in Gott wird als bereits vollendete Tatsache sichtbar gemacht.

Die Reliefs im thematischen Zusammenhang

Nicht nur die zwei Visionsszenen zeigen singuläre und abgeschlossene Akte. Mit den Szenen an der Kapellenrückwand verhält es sich ebenso. Dagegen handelt es sich bei der Darstellung der Transverberation um die Schilderung eines wiederholt auftretenden Ereignisses, das zudem als private Erfahrung der Heiligen charakterisiert ist. Dennoch lässt sich ein Thema bestimmen, das diesem fundamentalen Unterschied auch „Rechnung trägt“, wenn man die vier Szenen im Gewölbe und die Szene der Transverberation im Zentrum der Altarrückwand zusammensieht: Die erste Szene spielt gänzlich in der realen Außenwelt der Kinderzeit Teresas und zeigt die Heilige mit ihrem Bruder in einer aufwendigen Aktion begriffen, womit sie das ewige Heil in Gott suchen. In der zweiten Szene führt Teresa mit ihrer Selbstgeißelung vor dem Altarbild des Schmerzensmannes eine betont expressive, wenn auch auf sich gerichtete, so doch nach außen hin sichtbare Handlung aus. Die beiden Visionsbilder dagegen zeigen eine ruhig vor dem Christusbild kniende Heilige. Dabei sind die Bilder als Visionen Teresas gekennzeichnet, und damit als innere Bilder zu begreifen, denen sich die Heilige gegenübersteht. Die äußerlich ruhige Haltung ist von Gesten des Betens charakterisiert und weist damit auf eine ebenfalls innere beziehungsweise innerliche Ruhe Teresas hin. Mit den Szenen verknüpft sich jeweils eine bestimmte Erfahrung oder Erkenntnis, die entscheidend ist für den weiteren Lebensverlauf der Heiligen. So ist der missglückte Auszug ins Heidenland von der Erkenntnis gefolgt, dass man nicht allein mit äußeren Taten Gottes Liebe erlangen kann. Die zweite Szene schildert das Ereignis einer *conversio*, das heißt, bezogen auf Teresa von Avila, eines Umdenkens im Hinblick auf den gelebten Glauben.²⁹³ Das liebende Mitleiden wird als wesentlicher Bestandteil der Liebe zu Gott erfasst. Diese Erkenntnis markiert den Beginn ihres Weges zum inneren Gebet. Inneres Beten durchdringt den ganzen Alltag und ist nicht auf bestimmte Gebetsstunden oder Übungen beschränkt. Es meint das meditative Verweilen in der Gegenwart Gottes. Der Betende wird dabei zum schweigenden Empfänger der Selbstmitteilung Gottes.²⁹⁴ Teresa unterscheidet hierbei zwischen verschiedenen Stufen des Gebets, die zwei Phasen zuzuordnen sind: der Meditation und der Kontemplation. Die

²⁹³ Vgl. dazu HAAS 2004, S. 343, vergleicht diese Stelle mit der *conversio* von Maria Magdalena und Augustinus.

²⁹⁴ Vgl. dazu die zusammenfassende Erklärung von Dobhan. TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 637.

erste ist noch bestimmt durch das aktive Wirken des Menschen in seiner Suche nach Gott, die zweite ist dadurch gekennzeichnet, dass der Mensch sich kraft eigener Anstrengungen Gott nicht weiter annähern kann. Allein die Gnade Gottes bewirkt, dass die menschliche Seele sich zum ihm aufzuschwingen vermag. In einem stufenweise sich steigernden Maße erfolgt hierbei die freie, bedingungslose Übergabe des eigenen Willens in die Hand Gottes. Diesen Akt nennt Teresa „Gotteinung“.²⁹⁵ Die Stufen des Gebets werden deshalb auch Grade der Gotteinung genannt. Gotteinung erfolgt im Rahmen des inneren Gebets, und zwar gleichermaßen in der Phase der Meditation sowie in der Kontemplation. Die Gebete werden daher auch als „Gebete der Gotteinung“ bezeichnet.

Zentrale Szene der Transverberation

Die Transverberation erfährt Teresa als Vision. Doch im Kontext der Herzverwundung, worin die Transverberation als Geschehen verkürzt wiedergegeben wird, spricht sie wie folgt: „Eine andere sehr häufig vorkommende Gebetsweise ist eine Art Verwundung, wobei es der Seele vorkommt, als wenn man ihr einen Pfeil durchs Herz, ja durch sie selber bohrte. [...]“²⁹⁶ Hier wird die Herzverwundung selbst als Gebetsweise geschildert. Kann die Vision möglicherweise mit der Gebetsweise zusammengesehen werden? In der Unterscheidung von verschiedenen Weisen oder Stufen des Gebets führt Teresa von Avila als vierte und letzte das Gebet der ekstatischen Gotteinung an.²⁹⁷ In dessen Kontext kommt es zu paramystischen Erscheinungen, das heißt, neben Ansprachen, Offenbarungen und Weiterem mehr auch zu Visionen. Wenn es sich bei der Transverberation um eine Vision der Heiligen handelt, dann lässt die Vision sich im Rahmen der Gebetslehre Teresas von Avila als Ausdruck des Gebets der ekstatischen Gotteinung begreifen. Was bedeutet das? Die ekstatische Gotteinung meint eine besonders intensive Erfahrung der Gegenwart Gottes, die den Menschen ohne sein eigenes Handeln überkommen kann. Sämtliche

²⁹⁵ Teresa verwendet den Begriff „Gotteinung“ ganz auf der Linie der theologischen Tradition. Siehe TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 637. Zum Begriff der „*unio mystica*“, der hier im Grunde nicht auftaucht, obgleich sich wohl Gotteinung auch damit bezeichnen lassen dürfte, siehe HAAS 2004, S. 62. Er stellt eine Verschiebung der Begrifflichkeit in der Verwendung durch die Mystiker fest. Im 17. Jahrhundert ist kaum noch die Rede von „*unio mystica*“. Man spricht allgemeiner von „mystischer Theologie“. Das trifft auch auf Teresa zu. Siehe STRUCKEN 1999, S. 88 f.; AUGNER 2001, S. 136.

²⁹⁶ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004a, S. 293; HAAS 2004, S. 348.

²⁹⁷ Vgl. TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 634: „Teresa unterscheidet zwischen *mehreren Graden der Gotteinung*: Neben der weniger intensiven Gotteinung, die einem mitten in den alltäglichen Geschäften zuteil werden kann (V 17,4), spricht sie von einer intensiveren, die jedoch noch keine vollständige Gotteinung ist (V 17,5) und schließlich - als intensivstem Grad - von der vollständigen Gotteinung, die sie auch als *Schlaf der Seelenvermögen* bezeichnet (V 16). Darüber hinaus gibt es die *ekstatische Gotteinung* in all ihren Abstufungen, die sie als *vierte Gebetsstufe* bezeichnet (V 18-21) und in deren Rahmen auch paramystische Phänomene wie *Visionen*, *Ansprachen*, *Offenbarungen* usw. auftreten können.“ Die Markierungen stammen von mir.

geistliche und psychische Energien werden hierbei in Beschlag genommen. Das betrifft auch die Sinneswahrnehmung, die vorübergehend herabgesetzt oder ganz außer Kraft gesetzt wird.²⁹⁸

Eine bereits in der Autobiographie Teresas tradierte Schlüsselstelle zur Gebetsauffassung der Heiligen verdeutlicht das anschaulich: Eines Tages, als Teresa im Gebet verweilt, fragt sie sich, was die Seele wohl während des Gebets „innerlich verspürt“. Daraufhin antwortet ihr Gott: *„Sie wird ganz und gar zunichte, Tochter, um so tiefer in Mich einzudringen. Nun ist es nicht mehr sie selbst, die lebt, sondern Ich lebe in ihr.“*²⁹⁹ Damit ist das Prinzip der Gotteinung als Gleichgestaltung der Seele mit Gott beschrieben.³⁰⁰ In der Gleichgestaltung mit Gott hat der Mensch teil an der Daseinsweise Gottes. Dabei entfaltet sich diese wesenhafte Gotteinung im Laufe des Lebens; sie entwickelt sich, wobei wachsende „Gotteinung bedeutet, dass der Mensch sich immer mehr dem Willen Gottes hingibt.“³⁰¹ Vor dem Hintergrund des soeben skizzierten Hintergrundes zeigt Berninis Darstellung der Transverberation eventuell den Vorgang der Gleichgestaltung der Seele mit Gott an, den höchstmöglichen Ausdruck ekstatischer Gotteinung im Gebet.

Zwischenergebnis

Im Kontext der Gebetsauffassung Teresas von Avila lässt sich die Transverberation in einem thematischen Zusammenhang mit den Vitenszenen im Kapellengewölbe begreifen. Mit den Szenen verbinden sich bedeutende Lebensstationen der Heiligen, die eine zeitlich

²⁹⁸ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 631/632: „(éxtasis) steht für eine Erfahrung höchster Konzentration aller psychischen Kräfte, die nicht „machbar“ ist, sondern einen Menschen als Begleiterscheinung einer besonders intensiven Erfahrung der *Gegenwart Gottes* (aber auch sonstiger intensiver Erfahrungsmomente) ohne sein eigenes Zutun überkommen kann. Dabei werden kurzfristig sämtliche geistliche und psychische Energien von dieser Erfahrung in Beschlag genommen, so dass die peripheren Aktivitäten der Psyche, wie die Sinneswahrnehmung, vorübergehend herabgesetzt oder sogar ganz außer Kraft gesetzt werden.“ Zur Vision siehe BENZ 1969.

²⁹⁹ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, Kap. 18, §14.

³⁰⁰ Die Antwort Gottes erinnert an die Bibelstelle Gal. 2,20; Paulus bezeugt seinen Glauben wie folgt: *„Ich lebe; doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir.“*; ganze Stelle Gal. 2,19/20: *„Denn ich bin durchs Gesetz dem Gesetz gestorben, damit ich Gott lebe; ich bin mit Christus gekreuzigt. Ich lebe; doch nun nicht ich, sondern Christus lebt in mir. Denn was ich jetzt lebe im Fleisch, das lebe ich im Glauben an den Sohn Gottes, der mich geliebt hat und sich selbst für mich dargegeben.“* (kursiv: Gal 2,20).

³⁰¹ Vgl. TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 636. Dobhan gibt zu bedenken: Bei Teresa wird „der Begriff Gotteinung zumeist nicht in diesem umfassenden Sinn gebraucht - auch wenn die wachsende Gotteinung als Zielvorstellung der ganzen Spiritualität Teresas zugrunde liegt -, sondern nahezu ganz auf das sog. *Gebet der Gotteinung* eingeschränkt.“; siehe dazu auch Kap. 18 der Autobiographie Teresas. Siehe Dobhan, ebd., S. 263, Anm. 6, und ebd., S. 635: „Der Weg der Gleichgestaltung mit Gott ist ein langer Weg, der bereits mit der Schöpfung begonnen hat und sich am Ziel des Lebens vollenden wird; die Person des Menschen wird dabei nicht aufgelöst, sondern findet in *Gott* zu ihrer wahren Gestalt und Bestimmung. - In diesem Werk [Autobiographie] verwendet Teresa diesen Begriff jedoch nicht in diesem umfassenden Sinn, sondern im Sinne einer vorübergehenden intensiven Einheitserfahrung mit *Gott* im ekstatischen Gebet.“

sukzessiv und linear verlaufende Entwicklungsgeschichte der Hauptprotagonistin Teresa von Avila darstellen. Dabei werden jedoch nicht nach außen hin sichtbare, einschneidende Ereignisse aus dem Leben der Heiligen präsentiert, wie zum Beispiel Wundertaten oder Teresas Ordensgründungen, sondern entscheidende Wendepunkte des Innern. So schildern die beiden Reliefszenen an der Kapellenrückwand die überwundenen Gebetsstadien der Heiligen, und damit eine vergangene, abgeschlossene Phase, die noch von Heilsegoismus geprägt war. Die Visionen der Brautnahme und der Bekrönung dagegen repräsentieren Akte der Kontemplation, und damit auch die freie, bedingungslose Übergabe des eigenen Willens in die Hand Gottes. Mit ihnen scheint die Vollkommenheit, die Teresa in der Kontemplation erlangt hat, angezeigt und ausgezeichnet. Die Transverberation lässt sich zwischen diesen beiden Phasen ansiedeln. Sofern sie die Gleichgestaltung der Seele mit Gott im ekstatischen Gebet der Gotteinung veranschaulicht, zeigt sie eine Stufe des Gebets an, die zwar zur intensivsten Phase der Gotteinung zu rechnen ist, doch noch nicht die höchste Form der Einung darstellt. Diese ist erst mit der geistlichen Vermählung erlangt, die eine Phase ohne paramystische Begleitumstände einleitet.³⁰² Diese scheint durch die Visionsszenen der Brautnahme und der Bekrönung im Kapellengewölbe veranschaulicht. Die Reliefszenen demonstrieren zusammen mit der zentralen Figurenszene den privaten Glaubensweg der Teresa von Avila, beschreiben ihre Entwicklung vom heilsegozentrischen Streben nach der Liebe Gottes bis hin zur Gleichgestaltung mit Gott in der Gotteinung. Hier werden Entwicklungsstufen des Bewusstseins der Heiligen aufgezeigt, ihre innere Vita festgehalten, mit dem zentralen Ereignis der Transverberation, den Vorstufen dazu und den folgenden Auszeichnungen beziehungsweise Erhöhungen der Heiligen. Es handelt sich zugleich um einen Weg des Gebets, um eine Entwicklung Teresas hin zum inneren Gebet, in welchem sich auch die Gleichgestaltung mit Gott vollzieht. Teresas innere Vita erweist sich hier buchstäblich als ein Weg zum Gebet definiert. Dabei scheint dieser von der Realwelt ausgehend, vom handlungszentrierten Agieren in dieser (Auszug ins Land der Heiden), über das Meditieren vor realen Bildern (Geißelungsszene) hinzuführen zur Kontemplation, die des äußeren Bildes nicht bedarf,

³⁰² Vgl. TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 631-632: „Im Rahmen der Gottsuche sind ekstatische Phänomene - sofern sie bei einem Gottsucher überhaupt vorkommen - charakteristisch für die Übergangsphase, in der ein Mensch auf dem Weg der *Gotteinung* zwar schon fortgeschritten, aber noch nicht zur tiefsten Einung gelangt ist, die in diesem Leben möglich ist. Sobald der Mensch die *Gotteinung* in der sog. geistlichen Vermählung voll in sein Leben integriert hat, hören im Normalfall diese paramystischen Begleiterscheinungen auf.“ Möglicherweise lässt sich hier eine Diskrepanz von Teresas eigenen Anschauungen und jener der Kirche bezüglich der Wertung der Transverberation ersehen. Für Teresa ist diese Erfahrung lediglich eine Begleiterscheinung einer Phase auf dem Weg zur vollkommenen Gotteinung mit Gott. Innerhalb der Kirche wird das möglicherweise nicht so aufgefasst und erhält in einem anderen Zusammenhang eine wichtige Bedeutung zugesprochen. Siehe unten zum Zusammenhang von Eucharistie und Ekstase.

deren Substanz vielmehr aus mentalen, inneren Bildern bestehen kann - Visionen zum Beispiel. So lässt sich der gerade vorgezeichnete Weg über die reale Wirklichkeit der Heiligen über die Konfrontation mit realen Christusbildern zu mentalen Bildern von Christus und Gott als Abbild ihres Weges zum inneren Gebet begreifen.

Wenn Teresa in den Visionsszenen im Kapellengewölbe jeweils betend im Anblick der Vision dargestellt ist, einmal mit zum Gebet gefalteten Händen, das andere Mal mit über der Brust überkreuzten Armen, dann wird hierdurch möglicherweise ein sinnfälliger Bezug zwischen Vision und Gebet gezogen.³⁰³ In der Szene der Transverberation ist das jedoch nicht der Fall. So wenig die Szene einen expliziten Hinweis auf ihren tradierten Visionscharakter liefert, so wenig bezeugen deren Protagonisten, dass ihre Relation in einem Gebet der Heiligen fundiert sein könnte. Ein weiterer gravierender Unterschied zwischen den Szenen zeigt sich auch in deren Bezugnahme auf eine Vorlage. So sind die Kompositionen von drei der vier Reliefs im Gewölbe konkret an die entsprechenden Graphiken in der Stichserie zur Vita der Teresa von Avila von 1613 orientiert, die Collaert und Galle publiziert haben. Es handelt sich dabei um die Kindheitsszene, die Szene der Geißelung und der Brautnahme. [Abb. 35, Abb. 36 und Abb. 37] Diese sind auch in den Kanonisationsakten verzeichnet und 1622 auch in die Bulle zur Heiligsprechung der Teresa von Avila eingegangen. In diesem Zusammenhang wird der Stichserie der Niederländer ein kanonartiger Stellenwert zugesprochen, der der noch jungen Teresenikonographie sozusagen als Serie von „Urbildern“ beziehungsweise authentischen Bildern dienen soll.³⁰⁴ Bernini recurriert auf diese Vorlage mit den drei genannten Szenen, indem er sie nahezu werkgetreu kopiert.³⁰⁵ Doch ausgerechnet die zentrale Szene, die

³⁰³ Dass das Gebet im Kontext der Kapelle Cornaro von Bedeutung, wenn nicht gar zentral ist, darauf könnte auch die Darstellung der betenden Heiligen in den Visionsszenen im Kapellengewölbe selbst verweisen. So bilden drei der vier Reliefs im Gewölbe nahezu exakte Kopien der entsprechenden Stiche von Collaert und Galle. Doch der Gestus der Heiligen gegenüber der Christusvision ist von Bernini anders gestaltet als von den Niederländern. Bei diesen ist der Gestus nicht dezidiert als Gebetsgestus kenntlich gemacht. Vgl. Abb. 37.

³⁰⁴ Vgl. LAVIN 1980, S. 100; PREIMESBERGER 1986, S. 203.

³⁰⁵ Davon ausgenommen ist die Szene der Bekrönung. Hier nutzt Bernini wohl Pietro da Cortonas gleichnamiges Gemälde als Vorlage. [Abb. 39] Nach Lavin geschieht das aus bildkünstlerischen Erwägungen heraus. Mit da Cortona liegt Bernini schlichtweg eine modernere Version vor. Ich nehme jedoch an, dass das auch damit zusammenhängen kann, dass die Bekrönungsszene nicht in die Bulle der Heiligsprechung aufgenommen ist. Damit wäre der Künstler auch davon „freigesprochen“, hier die Stichserie der Niederländer zu beachten. Vergleicht man die Bekrönungsszenen von da Cortona und Collaert und Galle [Abb. 38], dann ist der Unterschied zwischen ihnen, zumindest in kompositioneller Hinsicht, nicht derart ausgefeilt, dass das Gemälde da Cortonas als moderner einzustufen ist als die Graphik der Niederländer. Beide Male wird die Vision als Erscheinung Christi im Wolkenkranz mit einer anbetenden Teresa gegenüber dieser Vision dargestellt. Obgleich das Ereignis der Bekrönung nicht in der Bulle auftaucht, findet es in der Kapelle Cornaro dennoch seine Verbildlichung, und scheint damit in thematischer Hinsicht für die Semantik der Kapelle von Bedeutung zu sein.

Transverberation, scheint eigenständig, originär und völlig ohne Bezugnahme auf die entsprechende Graphik von Collaert und Galle konzipiert.³⁰⁶ [Abb. 24] Möglicherweise lässt sich zwischen dieser Tatsache und der oben festgestellten Unterscheidung, dass die Reliefszenen ihren Visions- und Gebetscharakter freilegen, die zentrale Szene jedoch nicht, ein Zusammenhang ersehen, der Letzteres „erklärt“.

2) 2. „Bilderlesen“

„Die Komplexität, die Sinnerfülltheit und der gewiss unerschöpfliche Beziehungsreichtum des Themas [der Transverberation] – und wer wollte sie der thesesianischen Mystik absprechen? – sind nicht ohne weiteres auch für dessen künstlerische Verwirklichung vorauszusetzen. Ist nicht anstelle der einfachen Gleichung zwischen religiösem und künstlerisch vermitteltem Tiefsinn das gerade Gegenteil, nämlich Einengung und Verlust der dem Thema inhärenten Bedeutungsfülle und –vielfalt im Prozess der anschaulichen Gestaltung anzunehmen? [...] Sollte der anschauliche Sinn der Gruppe Berninis sich nicht in dem einen so wirkungssicher ad oculos demonstrierten Begriff „Transverberatio“ erschöpfen?“³⁰⁷

Mit dieser Aussage scheint sich Preimesberger gegen eine Interpretationsweise zu wenden, die aus der Fülle möglicher Bezüge schöpft, in denen das Kunstwerk gesehen werden könnte. Das Problem, das hieraus nämlich für eine kunsthistorische Interpretation entstehen kann: Das Werk „geht unter“ in der Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten; eine schlüssige, auf das Kunstwerk konzentrierte Interpretation gerät dann meist aus dem Fokus.³⁰⁸ Das Zusammensuchen von potenziellen Vorläufern und konkreten Vorbildern

³⁰⁶ Dass die Heilige während der Ekstase auf der Wolke hingestreckt liegt und nicht etwa kniend wiedergegeben ist, wertet Lavin als neuartig, LAVIN 1980, S. 109. Im Vergleich zur noch jungen Tradition einer sich erst noch entwickelnden Teresenikonographie mag er damit richtig liegen. Siehe Lavins Vergleiche mit den Graphiken von Wierix und Collaert/Galle. Zieht man jedoch die autobiographische Literatur heran, dann erweist sich die von Bernini wiedergegebene Haltung der Heiligen als nicht allzu außergewöhnlich. Die Wehrlosigkeit gegenüber Gottes Macht schildert Teresa selbst nämlich in ihrer Autobiographie ganz ähnlich zur Darstellungsweise Berninis, und zwar ausdrücklich im Paragraphen, der der Schilderung der Transverberationsszene vorausgeht und den Schmerz schildert, der eine ekstatische Erfahrung kennzeichnet (Kap. 29, §12): „[...] Andere Male ist der Schmerz so stark, dass sie [Teresa spricht von sich selbst in der dritten Person/oder hier Seele gemeint] weder dies noch sonst etwas machen kann, da es den ganzen Körper erfasst. Sie kann weder Füße noch Hände bewegen, *vielmehr sinkt sie, wenn sie aufrecht steht, wie eine leblose Masse zusammen, ohne auch nur atmen zu können. Sie stößt nur ein paar Seufzer aus*, nicht sehr stark, weil sie nicht mehr vermag, doch in ihrem Empfinden sind sie stark.“ Die Markierungen stammen von mir. WARMA 1984, S. 511, sieht eine krampfartige Anspannung des linken Fußes.

³⁰⁷ PREIMESBERGER 1986, S. 206.

³⁰⁸ Preimesberger bezieht sich mit seiner Feststellung konkret auf Lavin. Dabei gelingt ihm jedoch keine überzeugende Schlussfolgerung. Er meint, der wohl zur Darstellung der Transverberation von Bernini hinzugezogene Stich Honervogts [Abb. 40], der die Heilige im Augenblick ihres Todes zeigt und in diesem Kontext die Transverberationsszene lediglich mittels eines flammenden Pfeils erinnert, würde belegen, dass ein Bildwerk prinzipiell nur ein Thema vermitteln könne. Das ist aber ja gerade nicht der Fall, wenn ein Pfeil zugleich an die Transverberation erinnert. Dann lässt sich mehr sehen als nur „die Szene des Todes“ (ebd.). Bezogen auf die Darstellung Berninis lässt sich zudem feststellen, dass er sich möglicherweise auf die

wird derart prominent, dass es zum eigentlichen Zweck der Forschungsarbeit werden kann.³⁰⁹ Aus dieser „Gefahr“ jedoch, die von der scheinbar unbändigen Bildfülle für die Interpretation der Transverberationsszene ausgeht und wohl im Sinne einer Überinterpretation zu verstehen ist, die Schlussfolgerung zu ziehen, dass die bildkünstlerische „Ausformulierung“ der Transverberation zu einer „Einengung und [einem] Verlust der dem Thema inhärenten Bedeutungsfülle und –vielfalt“ führe, ist aus kunsthistorischer Sicht „fahrlässig“ zu kurz gegriffen. Damit wird dem Bild jede Möglichkeit des polyvalenten und vielschichtigen Ausdrucks abgesprochen, womit sich ein Thema behandeln ließe. Mehr noch: Dem Bild wird auch nicht zugestanden, dass es allein durch seine Beschaffenheit, durch die Anordnung seiner Komponenten oder schlicht:

Graphik Honervogts bezogen hat. Das betrifft dann vor allem die Übernahme einzelner Motive, die allerdings für die Gesamtkonzeption der Kapelle relevant sind. Damit gelingt es, zusätzlich zur Schilderung der Transverberation weitere Themenbereiche anklingen zu lassen, zu assoziieren und mehr oder weniger eng mit dem Thema der Transverberation zu verbinden. Das ist es auch, was Lavin mit seiner Interpretation der zentralen Szene unternimmt und weshalb er zum Schluss kommt, dass sich in Berninis Transverberation mehrere Themen widerspiegeln. Bereits oben, im Zusammenhang mit den Vergleichen von Transverberationsszenen, liess sich aufzeigen, dass diese ganz unterschiedlich akzentuiert sein können, und dass dem bildenden Künstler unterschiedliche Mittel und Methoden zur Verfügung stehen, das Thema der Transverberation in bestimmter Weise zu akzentuieren oder es auch nur attributiv im Kontext anderer Themen einzusetzen. Wenn Preimesberger im Kontext seiner oben zitierten Äußerung zur Qualität der Bildaussage eines Kunstwerks zum Vergleich noch pauschal jene eines Wortkunstwerks anführt, dann gleicht das geradezu einem kunsthistorischen Tiefschlag. Im Gegensatz zur bildkünstlerischen Darstellung ließe sich – so spricht er es mit konkretem Bezug auf die Hymnen Urbans VIII. zur teresianischen Liturgie aus – „im Medium des Worts eine ganze Reihe von Motiven der thesianischen Mystik ausdrücken“. Ebd. Meine folgenden Ausführungen sollen aufzeigen, dass auch das bildkünstlerische Werk analog zum Aussagevermögen von Wortsprache eine mindestens ebenso reichhaltige, vielschichtige „Sprache formulieren“ kann wie jene, nur eben mit ihren eigenen Mitteln und Methoden. Diese freizulegen, ist das Ziel des Folgenden.

³⁰⁹ Das ist hier etwas überspitzt formuliert. Dennoch lässt sich als Beispiel hierzu die Monographie von Hans Kauffmann anführen, deren Fülle an herangezogenen Beispielbildern einen fast erschlägt, so dass man sprichwörtlich „den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sieht“. Allerdings kann im Zusammenhang mit dieser Arbeit nicht die Rede davon sein, dass dadurch keine schlüssigen Interpretationen vollzogen worden seien. Das Gegenteil ist der Fall. Doch ist der interpretatorische „Gewinn“ getrübt durch den unsortierten Wust an Assoziationen, die letztlich meistens ohne konkrete, verbindliche Verknüpfung zum jeweils besprochenen Werk Berninis bestehen bleiben. Lavins Monographie ist ebenfalls reich an Beispielen potenzieller Vorläufer zu Berninis Konzeptionen. Sie stimmen grobenteils mit jenen überein, die auch Kauffmann anführt. Allerdings zieht Lavin konkrete Verbindungen zwischen den Vorläufermodellen und Berninis Werken, zumindest derart, dass konkrete Vergleiche von Motiven und Typologien auch zu schlüssigen Folgerungen hinsichtlich eines möglichen semantischen Transfers zu Berninis Konzeptionen führen. Doch hierbei kommt es dann leider zu einem ähnlichen Effekt wie in der Kauffmann'schen Monographie: Die Fülle der möglichen motivischen und typologisch-ikonographischen Bezugspunkte versperrt auch hier, zumal im Kontext der Interpretation der Kapelle Cornaro und der zentralen Szene der Transverberation, den Weg zu einer überzeugenden, weil in sich schlüssigen Interpretation. Eine Beobachtung, wie die oben im Zusammenhang mit dem Vergleich verschiedener Darstellungen von Szenen der Transverberation getroffene, gelingt bei Lavin nicht, obgleich man meinen sollte, dass eine auf die Gesamtkomposition der Szene ausgerichtete Analyse erst einmal näher läge als das Abgleichen von singulären Motiven. Das Chaos im Bemühen um stringente Argumentation ist komplett, wenn mit den Bildmotiven zugleich auch noch Motive aus diversen Texten, die die Heilige oder die Kapelle Cornaro zum Thema haben, herangezogen werden, um einzelne Komponenten der Konzeption verständlich zu machen. Es entsteht dadurch unwillkürlich der Eindruck, sich hier einer noch weitgehend unsortierten Stoffsammlung zu einer Interpretation der Kapelle Cornaro gegenüberzusehen. Entsprechend „zaubertrickartig“ kann dann auch die umfassende Interpretation der Kapelle vor dem Hintergrund des Themas der Eucharistie anmuten. Das ist (auch) ein zentraler Punkt, an dem Preimesberger einhakt. Dazu unten Weiteres.

durch seinen Bildcharakter, etwas vermitteln könnte, das über die „Formulierung“ eines bestimmten Themas hinausreicht und aus dem Bezug auf die eigene Beschaffenheit resultiert, ähnlich wie Wörter Sätze und Texte bilden und dabei nicht allein Thematisches wiedergeben, sondern auch in der Art ihrer Anordnung und Strukturierung Aussagen über ihre Beschaffenheit zulassen sowie über jene der Themen- und Textkonzeption selbst. Was geschieht, wenn man sich der „Gefahr“ konkret aussetzt? Vielleicht sollte man sich der potenziellen Polyvalenz von Bildern einmal konkret stellen und gerade sie zur Grundlage von Interpretation erheben.³¹⁰

Wenn im Folgenden die zentrale Szene der Transverberation gesondert analysiert wird, dann erfolgt das vor dem Hintergrund der Tatsache, dass sie im Vergleich zu den Vitenszenen, die die Reliefs im Kapellengewölbe darstellen, anders „formuliert“ ist. Im Gegensatz zu diesen manifestiert sie sich nicht explizit als Vision oder als Gebet. Sie scheint vielmehr direkt, quasi „ungefiltert“ das Phänomen der Transverberation zu schildern. Dass es sich hierbei auch um eine ebenso unmittelbare Vergegenwärtigung von ekstatischer Gotteinkunft handeln könnte, die eine bestimmte Gebetsweise beziehungsweise das Thema der Vision von der Transverberation charakterisiert, das erschließt sich vor allem auf der Basis von Textgrundlagen, die die Vita Teresas von Avila betreffen oder aus ihren eigenen Schriften stammen. Das Verständnis der Skulpturengruppe blieb bisher gänzlich in textuell definierte Zusammenhänge eingebunden, bildete sozusagen einen „Aufhänger“, um die Szenen im Kontext der Heiligenvita adäquat verankern zu können, und damit einen Zugang zu Teresas Weg zum Gebet als essentielltem Fundament ihres Lebensverlaufs ermitteln zu können. Berninis Konzeption der zentralen Szene der Transverberation fand hierbei nur bedingt konkrete Berücksichtigung. Dabei könnte es sich damit jedoch derart verhalten, dass gerade durch die konkrete Analyse der Bildkonzeption der Szene noch etwas anderes sichtbar wird als die bildkünstlerische Wiedergabe des Themas „Transverberation der heiligen Teresa von Avila“. Eventuell rekuriert sie auch nur bedingt auf die Gebetsweise der ekstatischen Gotteinkunft.

³¹⁰ Mit dieser Interpretation wird auf einer Stufe angesetzt, die BÄTSCHMANN 1984 im Rahmen seiner Hermeneutik nicht als Interpretation gelten lassen würde; siehe dazu SCHALK 2000. Hier zeigt sich möglicherweise ein Problem der Ikonographie, zumindest der traditionellen, dass sie nicht auf Stufe der Ikonographie interpretiert, sondern diese nur als Mittel zur „eigentlichen“ Interpretation definiert, die mit Panofsky dann auf der Stufe der sogenannten Ikonologie anzusiedeln ist, die bei manchen Kunsthistorikern zwar auch „Ikonographie“ genannt wird. Im Kontext der vorliegenden Arbeit wird jedoch ausdrücklich mit Hilfe der Ikonographie interpretiert und dabei nach deren Aussagemöglichkeiten beziehungsweise der „Sprachfähigkeit“ des Werks gefragt. Die Ikonographie ist der „Text“, der interpretiert wird, nicht der „Bedeutungstext“, der diesen überlagert.

In der Gegenüberstellung von der Transverberationsszene und den zwei Visionsszenen im Kapellengewölbe sind Letztere, aufgrund einer szenenintern gesetzten Vorgabe, wie die Szenen zu lesen seien, klar definiert als Ausdruck einer Vision oder eines Gebets. Das heißt, ihre Themen: „Brautnahme“ und „Bekrönung“ werden mittelbar im Kontext einer Vision, eines Gebets vermittelt. Dagegen präsentiert sich die Transverberationsszene ohne jegliches Anzeichen ihres potenziellen Visions- oder Gebetscharakters unmittelbar. Damit entspricht sie möglicherweise einem letztlich rhetorisch definierten Prinzip von Vergegenwärtigung (*evidentia*).³¹¹ Die bildkünstlerischen Mittel und Methoden, die Bernini zur Darstellung der Transverberation genutzt hat, müssen eventuell dementsprechend als diesem Prinzip untergeordnet beziehungsweise von diesem Prinzip bestimmte aufgefasst werden. Das wird die Analyse der Skulpturengruppe jedoch erst noch zeigen müssen. Vor dem Hintergrund des *evidentia*-Prinzips kann vielleicht auch für die unterschiedlichen Charaktere der Vitenszenen eine Erklärung gefunden werden, die einerseits singuläre, abgeschlossene Akte darstellen. Das trifft auf die vier Szenen im Gewölbe zu. Andererseits repräsentiert die Transverberation einen sich immer wieder von neuem vollziehenden Akt und ist damit wesentlich vom Merkmal der Wiederholung bestimmt. Der folgenden Analyse liegt die Annahme zugrunde, dass sich Berninis Darstellung der Transverberation als Ausdruck im Zeichen rhetorisch definierter *evidentia* vermittelt, und es sich hierbei um die Verwirklichung einer Ausdruckssteigerung handelt,

³¹¹ *Enargeia*, sowie das lateinische Begriffspendant dazu: *evidentia*, ist über die Jahrhunderte nicht einheitlich definiert, und als *virtus elocutioni* verbinden sich mit ihr auch divergierende Sprachkonzepte. Bei ihr handelt es sich weniger um eine rhetorische Figur. Vielmehr können verschiedene Verfahren, Techniken und Mittel, womit etwas veranschaulicht und vor Augen gestellt wird, zu ihrer Realisierung führen. Der Begriff „*evidentia*“ taucht gleich in mehreren Wissenschaftsdisziplinen auf. Wird er dem Gegenstandsbereich der Philosophie zugeordnet, begreift man *evidentia* als Mittel, das zu Erkenntnis führt. Nach Stegmüller lässt sich der Begriff nicht definieren, allenfalls durch Beispiele einfacher, einleuchtender Urteile erläutern. So kann auch je nach Kontext an eine je andere Anschaulichkeit appelliert werden. Diese ist in einem metaphysischen Kontext zum Beispiel anders definiert als in einem logischen. STEGMÜLLER 1969, S. 96. Innerhalb der Rhetorik bezeichnet *evidentia* dagegen ein Stilmittel. Eine allgemeine Definition von Vergegenwärtigung, Anschaulichkeit (*enargeia*) in diesem Kontext lautet: In der Verdichtung auf einen entscheidenden Moment, in dem sich auf einen Blick die entscheidenden Handlungsmerkmale und -sequenzen erschließen, zeigt sich das rhetorische Prinzip der Vergegenwärtigung beziehungsweise Anschaulichkeit (*enargeia*) realisiert. Bei Quintilian bedeutet *enargeia* die Funktion des *ornatus* überhaupt, etwas vor Augen zu stellen. *Enargeia* gehört in diesem Kontext zur gesteigerten *repraesentatio* und leitet sich direkt aus der *actio* ab. Siehe Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae* VIII, 3, 88-90. Quintilian thematisiert neben *enargeia* auch die *energeia*, was dem Aristotelischen Begriff der *energeia* nahe kommt, wenn er nicht gar mit jenem gleichzusetzen ist. Damit werden zwei verschiedene rhetorische Phänomene bezeichnet, die in der Diskussion um Anschaulichkeit und Vergegenwärtigung mittels der Kunst in den Traktaten und Schriften der Renaissance sowie der nachfolgenden Zeit miteinander vermengt werden. Nach CAMPE 1990, S. 230, Anm. 22, handelt es sich hierbei nicht nur um eine innerterminologische Verwechslung, sondern um eine eklektische Zusammenschau verschiedener Sprachkonzepte, und zwar eines ontologisch-dynamischen, das auf Aristoteles zurückgeht (*energia*), und eines repräsentationslogisch-statischen (*enargeia*). Das wird im Aufsatz von Rosen nicht bedacht. Sie spricht nur von einer Begriffsverwechslung und unterscheidet diesbezüglich nicht weiter beziehungsweise gelangt damit nicht auf die Dimension der divergierenden Sprachkonzepte, die hinter der Begriffsvermischung steckt. Zu *enargeia* und *ekphrasis* vgl. SCHOLZ 1999a.

die auf die Überzeugung (*persuasio*) des Betrachters ausgerichtet ist. Um dies adäquat beschreiben zu können, wird in der Interpretation der zentralen Skulpturengruppe auf einen rhetorisch definierten Begriffsapparat recurriert. Dieser speist sich vor allem aus den Poetiktraktaten der italienischen Konzeptisten, allen voran Tesauro, dessen Schriften im Zusammenhang mit der zu analysierenden Systemreferenz zur Emblematik bereits eine entscheidende Rolle einnehmen.

Wenn im Folgenden gerade die potenzielle Polyvalenz des Bildes zum Ausgangspunkt der Analyse genommen wird, dann bedingt das auch in gewisser Weise den Verlauf und das Aussehen der Interpretation, die sich auch als ein „Lesen von Bildern“ umschreiben lässt. Dabei werden die Figuren und Motive von Berninis Darstellung der Transverberation gesondert vor dem Hintergrund von Figurentypen und Motiven analysiert, die sich mit dieser als Vorläufertypen assoziieren oder konnotieren lassen. Der Typus, den eine Figur bilden kann, setzt sich hauptsächlich zusammen aus Körperhaltung, Gestik und Mimik. Dabei können diese je eine bestimmte Semantik denotieren und zusammengenommen die Bedeutung des Typus konstituieren.³¹² Entscheidend ist hierbei jedoch der Kontext, und zwar sowohl der werkinterne als auch -externe, der letztlich bestimmt wie ein Typus oder ein Motiv aufzufassen sei. In diesem Kontext nehmen Mimik, Gestik und Körperhaltung der Figuren eine Schlüsselposition ein. Ausgehend von der Annahme, dass es sich hierbei um konventional geprägte, kommunikationsorientierte Zeichen handelt, die in der Kunst eingesetzt kodifiziert auftreten können,³¹³ stellen sie bedeutungsrelevante Merkmale dar, die den ikonographischen Typus entscheidend in dessen Semantik mitbestimmen. Hier greift das Prinzip der Intertextualität.³¹⁴ Damit gelangen wir wahrscheinlich auch über das hinaus, was sich aufgrund des Zusammensehens von Berninis Kapelle Cornaro mit der Biographie der Teresa von Avila ermitteln ließ.

³¹² In diesem Kontext liesse sich die Pathoslehre Warburgs fruchtbar machen. Zur Gestik als sprachlichem Code siehe REHM 2002.

³¹³ Vgl. REHM 2002, S. 255-264.

³¹⁴ Intertextualität ist analog zu begreifen, insofern hier keine Texte vorliegen, sondern Werke der bildenden Kunst interpretiert werden. Doch in Ermangelung eines aus der Kunstgeschichte stammenden adäquaten Begriffs, womit das Prinzip der Intertextualität hier erfasst wäre, bleibe ich bei diesem aus der Sprachwissenschaft. Möglicherweise wären „Zitation“ oder „Zitatbeziehungen“ als Begriffe einsetzbar. Das greift jedoch im Vergleich zum Intertextualitätsbegriff zu kurz, da mit „Zitat“ letztlich meist ein bestimmtes Motiv- oder Typenvorbild benannt wird, das mit einem Quellenstatus versehen ist. Zum Begriff „Intertextualität“ im Zusammenhang mit Emblematik vgl. VISSER 2000 im Zusammenhang mit Sambucus und WATSON 1993 im Zusammenhang mit Achille Bocchi. HEMPFER 1983, S. 17, versteht Intertextualität im Unterschied zu Kristeva allein basierend „auf Relationen zwischen den einzelnen Texten, das heißt zwischen *parole*-Akten, die von denjenigen zwischen System und Aktualisierung zu unterscheiden sind.“ Dazu siehe auch PFISTER 1985, S. 18 ff.

Mit der folgenden Analyse dürfte es möglich sein, dem eindeutig erotischen Charakter der Transverberationsszene gerecht zu werden und Bewusstseinszustände wie Schmerz und Liebe, die in der Textstelle im Zusammenhang mit der Herzdurchbohrung als Erfahrungen tradiert sind, tatsächlich sichtbar werden zu lassen. Auf der Stufe des Vergleichs mit dem Text lässt sich zwar ebenfalls feststellen, dass im Werk Berninis Schmerz und Liebe als die substantiellen Merkmale der Ekstaseerfahrung Teresas zu erfassen sind. Doch geht das über eine Feststellung nicht hinaus. Eine überprüfbare, stichhaltige Aussage hierzu lässt sich allein mit dem Bezugspunkt, den der Betrachter vom Text auf das bildkünstlerische Werk überträgt, nicht treffen. Hier bleibt vielmehr immer das subjektive Empfinden und Wahrnehmen des jeweiligen Betrachters bestimmend. Mit der Analyse des Typus und den mit diesem interagierenden, kodifizierten Bedeutungseinheiten Gestik, Mimik und Haltung kann dagegen eine Art Dekodierung der Figuren erfolgen. In diesem Zusammenhang kann auf die Leerstellenkonzeption der Rezeptionsästhetik recurriert werden. Danach gilt hinsichtlich des Kreierens und Aufdeckens von ikonographischen Zusammenhängen für den Schaffensprozess des Künstlers sowie für den Rezeptionsprozess des Betrachters gleichermaßen das „Arbeiten“ mit bereits gesehenen beziehungsweise erinnerten Bildern. Wenn nun in diesem Prozess die Rückübertragung einer Erinnerung auf ein bestimmtes Kunstwerk, auf einen bestimmten Figurentypus oder ein Motiv erfolgt, dann kann auch die Semantik des Erinnerten mittransportiert werden. Es kann jedoch auch sein, dass die Semantik gegenüber dem „Vorbild“³¹⁵ eine ganz andere, auch dazu konträre ist. Dabei ist der kontextuelle Zusammenhang von ausschlaggebender Bedeutung. Er bedingt letztlich die Semantik der Figuren und Motive. Werkinterner und werkexterner Kontext sind hier gleichermaßen relevant. Ersterer erschließt sich über die syntagmatischen Relationen, die die Konzeption der Kapelle Cornaro bestimmen. Der werkexterne Kontext umfasst dagegen äußere Bedingungen, unter denen das Werk Berninis entstanden ist;³¹⁶ dazu lassen sich auch die Intertextualitätsbeziehungen zählen, die zwischen Berninis Werken und anderen Kunstwerken zu ersehen sind.³¹⁷

³¹⁵ Mit „Vorbild“ ist nicht ein bestimmtes Vorbild gemeint, sondern ein generelles, typenspezifisch definiertes.

³¹⁶ Viele Faktoren können in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden. Themen wie Auftragslage, Beziehung des Künstlers zum Stifter, zur Kirche S. Maria della Vittoria und der Kapelle Cornaro sind davon betroffen. Manches kann nur angeschnitten werden, wie zum Beispiel Themen, die die Funktion der Kapelle Cornaro betreffen oder die katholische Kirche vor dem Hintergrund ihres Verständnisses von Teresa von Avila und ihrer „mystischen Theologie“. Zu den Cornaro siehe BARCHAM 2001 und 1993.

³¹⁷ Davon betroffen sind Kunstwerke, worauf sich Bernini bezogen haben kann. „Kann“, das heißt, hier werden keine Aussagen darüber getroffen, ob mit den einzelnen Werken, die im Verlauf der Analyse herangezogen werden, ein direkter, nachweisbarer Bezug seitens des Künstlers erfolgt ist, und damit einzelnen Werken Quellenstatus zukommt. Es gilt hier vielmehr für den Künstler Bernini auch das, was Rehm (2002) in seiner Abhandlung zur „stummen Sprache der Bilder“ bezüglich des Betrachters feststellt:

Teresa von Avila und Engel als Figuren-Kombination

Die Kombination von Engel und Teresa lässt sich mit mehreren zweifigurigen Bildformularen assoziieren. Es handelt sich dabei unter anderem um Darstellungen von Ezechielvvisionen,³¹⁸ um jene der himmlischen und der irdischen Liebe³¹⁹ und entfernt auch um solche der Verkündigung.³²⁰ Weitere Bildthemen, in deren Zusammenhang zwei Figuren in ähnlich kompositorischer Anordnung gezeigt werden, sind „Elias und Engel“ und „Habakkuk und Engel“³²¹ oder „Der Traum des Heiligen Joseph“.³²² Auch hier nimmt der Engel eine Mittlerstellung zwischen Gott und Mensch ein: Indem er den Protagonisten Elias und Habakkuk das Brot bringt, übermittelt er ihnen die Hilfe Gottes und erlöst sie aus ihrer Not. Diese Bilder der Brotspende sind in der Reihe mit anderen Brotspende-Motiven³²³ als Sinnbilder der Eucharistie lesbar. Außerhalb kirchlich-religiöser Thematik ist der pfeilbewehrte Engel mit weiblicher Protagonistin jedoch vornehmlich im Kontext profaner Liebesschilderung verortet und tritt insbesondere zusammen mit Venus auf.

„Indem Betrachter an einen, in bestimmtem ikonographischen Zusammenhang etablierten Gestus erinnert werden, kann mit der Rückübertragung dieser Erinnerung auf das aktuelle Bild auch Bedeutung mittransportiert werden, die Bedeutung kann aber auch gegenüber dem Vorbild gewandelt sein.“ REHM 2002, Kapitel „Anspielung“, S. 255-262/255. Wenn hier auch allein vom Gestus die Rede ist, trifft diese Aussage doch ebenso auf Figurentypen und Motive zu, deren Verständnis ebenfalls auf einer kodifizierten Grundlage basiert. Dabei können wir als Betrachter von Kunstwerken auf einen Fundus von bereits gesehenen Bildern zurückgreifen, womit ein vergleichendes Sehen ermöglicht wird, das meistens erst einmal im Bereich von Assoziationen oder Konnotationen verbleibt. Mit Rehm lässt sich hier auf Aby Warburg und Fritz Saxl verweisen, die in diesem Zusammenhang festgestellt haben, „wie unterschiedlich solche ikonographischen Bezüge sein können“. Der Rekurs auf das Intertextualitätsprinzip erstreckt sich im folgenden Kontext vor allem auf prominente, den Zeitgenossen Berninis geläufige Bildbeispiele, die diskutiert wurden, worüber Kunsttheoretiker und Künstler unter Umständen auch debattiert haben, wie es zum Beispiel für Michelangelos „Pietà“ oder Bagliones „Himmlische und irdische Liebe“ bezeugt ist. Ich denke, dass das auch eine Auswirkung auf die Art hat, wie wir Bernini „lesen“, je heftiger umstritten ein Werk gewesen ist, desto aktueller könnte es im Werk Berninis wieder werden, sofern es dort in einem Figurentypus oder Motiv wieder aufgenommen ist. Eigentlich haben vor allem nachhaltig rezipierte Werke eine Chance zu überleben und unser Interesse zu wecken. Indem sich ein Künstler auch vor allem mit solchen Werken auseinandersetzt, ordnet er sich selbst dann auch entsprechend ein, Bernini zum Beispiel als „neuer Michelangelo“. Indem Bernini auf bildkünstlerische Vorläufer zurückgegriffen hat, bezog er sich möglicherweise auch auf kunsttheoretisch relevante Fragen und Theorien zu bestimmten Darstellungsweisen und Motiven.

³¹⁸ Vgl. Bildbeispiele von Raffael, Guido Reni [Abb. 41], Orazio Gentileschi [Abb. 42], Alessandro Algardi [Abb. 43].

³¹⁹ Vgl. Bildbeispiele von Giovanni Baglione [Abb. 44 und Abb. 45], Hieronymus Wierix [Abb. 46].

³²⁰ Vgl. [Abb. 27]. Die Maria der Verkündigung nimmt jedoch in der Regel nicht die Haltung von Berninis Teresa von Avila ein, sondern kniet, steht oder sitzt, so dass das Beispiel der Verkündigung als Vergleichsformular für Berninis Transverberationsszene nicht ganz zutrifft. Bezeichnenderweise entsteht in der Folge von Berninis Figurengruppe eine „Verkündigung“ Poussins, die dem Werk des Bildhauers sehr ähnlich ist [Abb. 28]. Beispiele für Verkündigungsdarstellungen, die zur Figurengruppe Berninis eine leichte Ähnlichkeit aufweisen, vgl. Schiavone [Abb. 50] Vouet [Abb. 51].

³²¹ Beispiele zu beiden Themen: Giuseppe Salviati, Fresken, Venedig, Santa Maria della Salute, Abb. 187 und Abb. 188, in: COPE 1979; siehe auch Berninis „Habakkuk und Engel“ in der Chigi Kapelle in Rom, S. Maria del Popolo [Abb. 47]; zu „Elias und Engel“ siehe Palma Giovane, Venedig, Gesuiti, Abb. 241, in: COPE 1979.

³²² Vgl. Bildbeispiele von Andrea Sacchi [Abb. 48] und Domenico Guidi [Abb. 49].

³²³ Gemeint sind die „Mannalese“ und Darstellungen von Melchisedek.

All diesen Bildtypen ist eines gemeinsam: Der Engel nimmt den aktiven Part innerhalb des Gesamtgeschehens ein, der Mensch als Gegenüber des Engels dagegen bleibt in der Regel passiv, ist zum Teil auch gefesselt oder geknebelt. Der Engel als Stellvertreter oder Bote Gottes ist aktiv wirkend zwischen Gott und Mensch, wobei die Handlung letztlich ihren Ausgang von Gott nimmt. Auch Berninis Figurengruppe scheint diesem Bildschema zu entsprechen.

Der Engel

In seiner Darstellung folgt der lächelnde Engel Berninis mit seinem goldenen Pfeil gängigen Repräsentationen von Cupido oder Amor, dem Liebesgott, wie er sowohl in profanen als auch in religiösen Kontexten auftaucht.³²⁴ Damit kann er auf das gesamte Spektrum der Liebessemantik verweisen, gilt aber vor allem als Verursacher von Liebe.³²⁵ Prominentestes „Vorläufer“-Beispiel aus der Kunst dürfte wohl in Caravaggios „Sieg des Amor“ bestehen, dessen Armhaltung mit jener des Engels korreliert. [Abb. 52] Bewehrt mit einem Pfeil ist die Aktion einer Verwundung angedeutet. Kämpferisch und gewaltbereit zeigt sich der Engel in Darstellungen vom Erzengel Michael, der Luzifer vertreibt, aber auch im Kampf der himmlischen Liebe mit der irdischen Liebe, die ihre wohl bekannteste Darstellung in Bagliones Gemälde gefunden hat. [Abb. 44 und Abb. 45] Hier tritt der Engel meist geharnischt auf, gerüstet mit Panzer, Schild und Schwert oder Pfeil und teils auch mit Helm.³²⁶ Mit dem ausgestrecktem rechten Arm, in dessen Hand der Engel den Pfeil hält, und mit dem weiten Schritt, womit er sich Teresa nähert, erinnert der Engel jedoch auch an Darstellungen des Engels der Verkündigung, wobei dieser in der Regel nicht mit einem Pfeil ausgestattet ist. Er ist der Bote Gottes, der den Dialog mit dem Menschen aufnimmt.³²⁷ Diese Funktion erfüllen Engel generell, wenn sie den Menschen gegenüber treten. So verhält es sich auch mit den Szenen, in denen der Engel mit Pfeil, Speer oder Schwert agiert und mit kämpferischer Gewalt und Macht gleichgesetzt werden kann.³²⁸ Durch sein Lächeln lässt sich der Engel jedoch weniger der Kategorie der

³²⁴ Allerdings entspricht er mit seinem einen Flügelpaar nicht Teresas Schilderung, die den Engel als Cherubim oder Seraphim auszeichnet.

³²⁵ Siehe vor allem Otto van Veen. Er belegt mit seinen emblematischen Publikationen die Austauschbarkeit von Amordarstellungen im religiösen und profanen Bereich.

³²⁶ Profan antikes Urbild einer solchen Darstellungsweise des Engels könnte die antike Skulptur eines Gladiators sein, die in einer Graphik aus der Sammlung Giustiniani überliefert ist [Abb. 54].

³²⁷ Dazu siehe die bereits angeführten „Verkündigungs“-Beispiele: Schiavone [Abb. 50] und Vouet [Abb. 51].

³²⁸ Auf Wierix Stich „Sieg der himmlischen Liebe über die irdische Liebe“ [Abb. 46] ist die Mittlerrolle zwischen Gott und Mensch, die durch den Engel angezeigt wird, mittels der Pfeile des Engels sichtbar gemacht.

„gewaltbereiten“, kämpferischen Engel zuordnen. Er zeigt nicht die entschlossene Verbissenheit des kämpfenden oder rächenden Engels des Engelsturzes auf. Der Engel lächelt wie auch Caravaggios „Amor“ lächelt oder Berninis „Verità“.³²⁹ [Abb. 52 und Abb. 53] Er ist damit eindeutig als wohlwollendes und liebend zugewandtes Wesen charakterisiert.³³⁰

Im Zusammenspiel von Haltung und Gesichtsausdruck des Engels manifestiert sich ein Paradoxon: Obgleich der Engel mit seiner Haltung und dem Pfeil in der Hand Verwundung, und dadurch implizit Gewalt anzeigt, weisen seine milden, lächelnden Gesichtszüge in die konträre Richtung und kennzeichnen ihn als ein von Liebe bestimmtes Wesen. Der Ausdruck von potenzieller Gewalt erfährt eine Brechung. Durch die Leichtigkeit und Schwerelosigkeit, womit der Engel den Pfeil und das Gewand Teresas über deren Herzen hält, wird der angedeutete Akt der Gewalt im gleichen Moment wieder zurückgenommen. Dass vom Engel eine ernsthafte Verwundung ausgehen könnte, zumal eine heftige Schmerzen verursachende, erscheint durch die Leichtigkeit seiner Aktion und seine lächelnde Schwerelosigkeit eher unwahrscheinlich. Sein Gewaltpotenzial wird hierdurch geradezu negiert.³³¹ Die Figur des Engels scheint charakterisiert durch das Paradoxon, sowohl Gewalt, Zufügung von Schmerz als auch Liebe, und damit Wohlwollen, Zärtlichkeit und Zuneigung, die in der Teresa zugewandten Neigung seines Kopfes sichtbar gemacht ist, zu vermitteln.

Teresa von Avila

Halb liegend, halb sitzend, den Kopf leicht schräg nach hinten geneigt, mit geöffnetem Mund und halb geschlossenen Augen, die Hände und Füße schlaff, kraftlos herabhängend - bis auf den leicht erhobenen Zeigefinger der rechten Hand [Abb. 56], macht- und wehrlos, in passiver Hingabe an das, was mit ihr geschieht, - diese Merkmale charakterisieren nicht nur die Teresa der Transverberation in Berninis zentraler Skulptur in der Kapelle Cornaro. [Abb. 55] Sie bestimmt auch die Körperhaltung des toten Christus in Darstellungen der Kreuzabnahme, der Grablegung, Beweinung oder auch der Pietà.

Während die eine Pfeilspitze auf die Seitenwunde Christi am Kreuz weist, zeigen die anderen Pfeilspitzen auf den Cupido, den der Engel unter seinem Fuß besiegt hält.

³²⁹ Vgl. LAVIN 1980, S. 105 und S. 112 f. Er setzt das Lächeln von Berninis „Verità“ explizit in Bezug zum Lächeln des Engels der Transverberationsszene und zieht auch den Bezug zu Dionysius Areopagita.

³³⁰ SCHRÖDER 1989 möchte in den Gesichtszügen des Engels List entdecken.

³³¹ Diese Beobachtung hat bereits LAVIN 1980, S. 110 f., formuliert.

Prominentes Beispiel Letzterer ist Michelangelos „Pietà“ im Petersdom von Rom.³³² [Abb. 57] Auch hier hängt der eine Arm kraftlos am Körper herab, der andere liegt auf dem Oberschenkel auf. Teresas Leib scheint dieselbe Krümmung zu vollziehen wie Michelangelos Christus, der auf den Knien Mariens leicht eingesunken ist. Ebenso verhält es sich mit der „Pietà“ des Palma il Giovane in den Gallerie dell’Accademia, Venedig,³³³ [Abb. 58] und Annibale Carraccis Pietà-Darstellungen in Neapel und Parma. [Abb. 59] Beispiele zu diesem Christustypus im Kontext von Beweinung und Grablegung finden sich vor allem im Oeuvre Jacopo Bassanos [Abb. 61 und Abb. 66] sowie auch bei Tintoretto [Abb. 67], aber auch bei Annibale Carracci. [Abb. 60] Als singuläres Vergleichsbeispiel lässt sich zudem ein Stuckrelief von Alessandro Algardi anführen.³³⁴ [Abb. 62] Es zeigt die drei Personen der Trinität: zwischen Gottvater und Heilig Geist Taube ruht, von Engeln getragen, der tote, vom Kreuz genommene Christus. In seiner Haltung entspricht er jener der Heiligenfigur Berninis.

Im Kontext der Darstellungen von der Grablegung Christi, der Kreuzabnahme, Beweinung sowie der Pietà, aber auch der Kreuzigung ist meistens auch Maria, die Mutter Christi, durch eine Haltung ausgezeichnet, die dem toten Christus entspricht. Damit wird ihr ohnmächtiger Schmerz dokumentiert.³³⁵ Ein prominentes Beispiel hierzu stellt die Maria in der Kreuzabnahme von Daniele da Volterra in der römischen Kirche Santissima Trinità dei Monti dar.³³⁶ [Abb. 63] Oftmals sind Maria und Christus räumlich parallel zueinander versetzt wiedergegeben [Abb. 66] oder in räumlich versetzter, chiastisch gegenläufiger Position. [Abb. 67] Auch Annibale Carraccis „Pietà“ in Parma zeigt die Kombination einer solch gegenläufig parallelen Haltung von Mutter und Sohn, [Abb. 59] ebenso die „Grablegung“ von Palma il Giovane in S. Giacomo dell’Orio, Venedig. [Abb. 68] Dabei können die Gesichtszüge Mariens den Eindruck von Ruhe vermitteln, zumal wenn die Augen geschlossen oder leicht und der Mund nur ein wenig geöffnet ist. Im Gegensatz

³³² Sie fungiert auch als Vorbild für Berninis heiligen Lorenzo und für dessen heiligen Sebastian. Siehe KAT.AUSST. BERNINI SCULTORE 1998.

³³³ Diese wird auch Palma il Giovane zugeschrieben. Vgl. PALMA IL GIOVANE 1980.

³³⁴ Vgl. dazu MONTAGU 1985, Kat.nr. 61, S. 346, und KAT.AUSST. ALGARDI 1999, Kat.nr. 12, S. 120.

³³⁵ Auch Venus kann im Zusammensein mit Adonis diese Position einnehmen oder Psyche in der Anwesenheit Amors. Dann liegt der thematische Schwerpunkt, worauf die Darstellungen verweisen, auf der Liebe, wobei es sich vordergründig um die sinnenverhaftete oder profane Liebe handelt. Mit dieser Konnotation erhält die Interpretation von Verückung und Ekstase im Zusammenhang mit der ähnlich zur Venus konzipierten Figur der Heiligen eine Nuance, die außerhalb des geistlich spirituellen Bereiches liegt.

³³⁶ Siehe auch Annibale Carraccis „Kreuzigung“ nach Paolo Veronese [Abb. 64]; dazu KAT.AUSST. CARAVAGGIO IN PREUSSEN 2001, S. 260-261. Um die würdige Darstellung Mariens im Angesicht des toten Sohnes besteht im Cinquecento eine Debatte. Dazu sowie zu diesem Themenkomplex siehe ASKEW 1990, Kap. 5, S. 69-83. Als weiteres Bildbeispiel hierzu siehe auch Palma il Giovanes „Kreuzigung“ in S. Maria del’Orto, Venedig. [Abb. 65]

zum toten Christus zeigt Maria meist Leben an, das zwar von Schmerz durchzogen ist. Doch ist das bei den angeführten Beispielen tatsächlich der Fall? Gerade wenn Maria durch ihre Haltung ganz jener des toten Christus entspricht, dann lässt sich auch häufig aus ihrem Gesichtsausdruck kein deutlicher Unterschied zum toten Sohn ersehen. Das heißt, die ohnmächtige Maria wirkt Toten gleich.³³⁷ Aber auch Sterbende, Schlafende, Bewusstlose, Träumende können ganz ähnlich konzipiert sein. Problematisch daran ist die oftmals nicht vorzunehmende definitive Unterscheidung dieser Zustände, sofern man sie rein aus der Betrachtung der Gesichtszüge oder Körperhaltung erschließen möchte.³³⁸ Den oben exemplarisch angeführten Marien ganz ähnlich zeigen sich Teresas Gesichtszüge glatt und ohne Regung, bis auf den leicht geöffneten Mund und die sichtbar gebrochenen Augen unter schweren Augenlidern.³³⁹ Indem Maria Christus gleich vergegenwärtigt ist, verkörpert sie die vollkommene *Imitatio Christi*. Der Tod Christi und der ohnmächtige Schmerz Mariens, ihr Mitleiden mit dem Sohn, äußern sich in derselben Bildformel und werden dadurch „buchstäblich“ parallel zueinander gesetzt. Dadurch dass sich Teresa als Typus auch Maria konform zeigt, lässt sich folgern, dass sie in ihrer sichtbaren *Imitatio Mariae* ebenfalls vollkommen Christus nachfolgt.

Der soeben beschriebene Gesichtszug charakterisiert vor allem auch den heiligen Franziskus in der Ekstase. Vergleichend zur Teresa lassen sich Caravaggios „Franziskus in der Ekstase“³⁴⁰ [Abb. 78] und die Pietà „Franziskus, von Engeln gestützt“ von Orazio

³³⁷ Siehe Bildbeispiele von Giovanni Baglione [Abb. 69] und Giovanni Lanfranco [Abb. 70].

³³⁸ So lassen sich vergleichend und ergänzend zu den bereits angeführten Mariendarstellungen auch Andrea Sacchis „Heilige Anna auf dem Totenbett“ [Abb. 72] heranziehen, diverse Heilige, die nach einer Raptuserfahrung ohnmächtig dahingesunken sind, wie zum Beispiel Lanfrancos „Margarethe von Cortona“ [Abb. 73] oder „Katharina von Siena nach der Stigmatisation“ von Philip Galle [Abb. 74], der träumende Jakob von Ludovico Cardi [Abb. 75] oder der schlafende Elias ebenso wie die ohnmächtige Brautseele in Hugo Hermans „Pia Desideria“ von Bolswert [Abb. 76]. Allerdings sind hierbei folgende Modifikationen zu berücksichtigen, die eine Pauschalzuordnung von Berninis Figur der Teresa zu den gängigen Darstellungstypen nicht gestatten: Meist nehmen die Dargestellten eine spezielle Position ein, die Ruhe anzeigt. Beim Schlafenden oder Träumenden sind die Beine in den Knien häufig leicht angewinkelt, der Kopf ist auf eine Hand gestützt. Bewusstlose, Sterbende und Tote dagegen können auch in schlichter Ruheposition gezeigt werden. Sie haben dann meist die Füße überkreuzt, die Augen gänzlich oder nur halb geschlossen; manchmal ist der Mund zum Zeichen der eingetretenen Ruhe oder Entspannung leicht geöffnet; die Arme sind entweder leicht überkreuzt auf dem Körper aufruhend oder fallen locker, kraftlos seitlich des Körpers hinab. Letztere Haltung der Arme kennzeichnet auch diejenige der Teresa Berninis. Prinzipiell lässt sich ebenso der Gesichtsausdruck der Heiligen mit dem leicht geöffneten Mund und den halb geschlossenen Augen dieser Gruppe von Figurentypen zuordnen. Ein Beispiel für die Darstellung der Ruhe in Pietro da Cortonas „Allegorie der Ruhe“ (1640-1642) in Florenz. [Abb. 71]

³³⁹ Insbesondere eine Ähnlichkeit zu Daniele da Volterras Maria in der Kreuzabnahme in SS. Trinità, Rom, ist auffällig; das verdeutlicht vor allem auch die Zeichnung Jean Louis Davids. [Abb. 77] Ob es sich hierbei um eine Vorlage mit „Quellenstatus“ für Berninis Teresa gehandelt haben könnte, lässt sich hier nicht ermitteln.

³⁴⁰ Von Caravaggios „Verzückung des Heiligen Franziskus“ nimmt TREFFERS 1995, S. 71, an, dass er das! ausschlaggebende Vorbild für Berninis Teresa sei. Die Franziskusikonographie dürfte in der Tat eine zentrale

Gentileschi heranziehen.³⁴¹ [Abb. 79] Damit ist jedoch im Gegensatz zur Toten ähnlichen Maria die Wirkung einer intensiven Gotterfahrung veranschaulicht, in welcher kurzfristig sämtliche geistige und psychische Energien hiervon eingenommen oder gar außer Kraft gesetzt werden. Dieser höchsten Form der Liebeserfahrung mit Gott steht der ohnmächtige Schmerz Mariens gegenüber. Ekstase und Verzückung, Schmerz und Tod lassen sich mit ein und demselben Figurentypus ausdrücken.³⁴² Der Gesichtsausdruck Teresas bleibt ambivalent, „unentschieden“, lässt sich sowohl einem Sterbenden oder Toten zuordnen als auch einem Lebenden, der sich in explizit passiven Bewusstseinszuständen befindet. Ein Leidender, aber auch ein Liebender kann durch denselben Gesichtsausdruck charakterisiert werden.³⁴³

Die „Unentschiedenheit“ und Ambivalenz ist Bestandteil der Leerstelle, macht ihren „Charakter“ aus. Die unterschiedlichen, scheinbar konträren Inhalte, die im Zusammenhang mit der Analyse der Teresenfigur in ihrer intertextuellen Relation zu „Vorläufern“ ermittelt werden können, lassen sich thematisch zusammenführen, wenn man sie an die Vita Teresas rückbindet. Im Folgenden werden hierzu zwei Interpretationsvorschläge unterbreitet.

Bedeutung für die Entwicklung der Teresenikonographie haben, doch in einer bestimmten Franziskusdarstellung allein den entscheidenden Bezugspunkt für Berninis Konzeption der Heiligenfigur sehen zu wollen, kommt mir etwas zu eng gefasst vor, zumal sich anhand der zusätzlich angeführten Beispiele zu Darstellungen des Franziskus in der Ekstase ersehen lässt, dass auch diese prinzipiell ebenso Vorlage für Berninis Teresenfigur sein konnten.

³⁴¹ Ekstase kann auch noch anders dargestellt werden, indem zum Beispiel die Augen des Heiligen geschlossen bleiben. Siehe beispielsweise die „Stigmatisation der Heiligen Katharina von Siena“ von Philip Galle [Abb. 74] oder Lanfrancos „Margarethe von Cortona“ [Abb. 73]. Oftmals ist der ekstatische Zustand auch durch den seitwärts nach oben gewandten Blick gekennzeichnet, siehe Raffaels „Cäcilie“ [Abb. 25], oder aber er ist Toten ähnlich weit und starr. Siehe Giovanni Bagliones „Franziskus“. [Abb. 80]

³⁴² Als Motiv, das dezidiert Schmerz anzeigt, dürfte die Akzentuierung des Solarplexus gelten. Es lässt sich auf die Laokoon-Gruppe zurückführen. [Abb. 81] Im Gesicht der Teresa allerdings zeichnet sich der Schmerz nicht derart expressiv ab, wie es bei Laokoon und seinen Söhnen der Fall ist. Auch die Niobiden agieren diesbezüglich heftiger und weisen entsprechend expressive Gesichtszüge auf, die sich bei Teresa derart nicht feststellen lassen. Keine einzige Falte wirft das Gesicht auf, die Schmerz oder Verzweiflung anzeigen würde. Niobiden und Laokoon-Gruppe bilden sozusagen die „Grundformel“ für jeglichen in der Folgezeit bildlich repräsentierten Schmerz. Das gilt vor allem für die Laokoon-Gruppe, die nach der Kunsttheorie gleich mehrere Schmerzzustände zu vermitteln vermag. Siehe Lomazzo, der anhand der Darstellung der Söhne und des Vaters den Übergang vom Schmerz des Sterbenden bis hin zum Ausdruck des Toten aufgezeigt wissen möchte. Dazu WIMBÖCK 2002. Zu den Niobiden und Bernini vgl. KACZMARZYK 1974. Das Bildbeispiel der antiken Niobe, das hier als Vorlage für Berninis Werke angeführt wird, überzeugt nicht als potenzielles Vorbild. Dazu ist die Niobide zu starr und ausdrucksarm.

³⁴³ So gesehen ist auch Lavins Deutung von der Inhärenz des Themas „Teresa im Todesstadium“ überzeugend. Lavin sieht dieses derart die Darstellung der Transverberation integriert, dass uns Teresa in ihrer letzten Ekstase kurz vor Todeseintritt gezeigt sei.

Vocabulo und concetto

Die Ambivalenz, die sich über den Typus der Heiligen vermittelt, besteht in jener zwischen Tod und Leben, wobei das Leben sich über den Typus, interpretiert als *Imitatio Mariae*, als ein mitleidend liebendes, schmerz erfülltes charakterisiert. Damit kann Teresa als Visualisierung dessen erscheinen, um was sie Gott nach einer Krankheit bittet: „Herr, entweder sterben oder leiden; um etwas anderes bitte ich dich für mich nicht.“³⁴⁴ Mit diesem Ausspruch ist eine Wende in ihrem Leben gekennzeichnet: War sie aufgrund ihrer körperlichen Gebrechen derart gezeichnet, dass sie aus Schwäche einfach sterben wollte, so gelangt sie, nach einem Schwächeanfall, mit der Tröstung und dem Beistand Gottes dazu, ihr Leiden zu akzeptieren. Zugleich erkennt sie, dass es für Gott wichtig ist, dass sie im Hier und Jetzt, im gegenwärtigen Leben vor allem für ihn von Bedeutung sein kann.³⁴⁵ Was sich in der Lebensmaxime Teresas, in der Alternative von „*aut mori, aut pati*“ ausdrückt, scheint in Berninis Figur der Teresa explizit geworden zu sein. Durch diese Wende, die eine weitere Stufe im Glaubensweg der Heiligen bedeutet, scheint der anfängliche Heilsegoismus Teresas endgültig überwunden. Als Ausdruck einer solch entscheidenden Lebensphase würde sich die Teresa der zentralen Szene in den Lebensverlauf einpassen, den die Reliefszenen im Kapellengewölbe schildern: Nach der von Heilsegoismus geprägten Kindheit und Zeit der Selbstgeißelung erfolgt „nun“ die Wende, die die Überwindung dieser Lebensphase anzeigt. Mit den Visionsszenen der Brautnahme und Bekrönung fände diese ihre Auszeichnung und Bestätigung durch Gott.

Begreift man die Heiligenfigur Berninis im Kontext von *Imitatio Christi* und erfasst mit dem Figurentypus das Bild des Gekreuzigten beziehungsweise des vom Kreuz genommenen leblosen Christus, dann kann man diese als bildlich „buchstäbliche“ Vergegenwärtigung ihrer Lebensmaxime verstehen, Christus vollkommen nachleben zu wollen. Die bereits oben zitierte Stelle, die die vollkommene Gotteinung der menschlichen Seele mit Gott ausdrückt, das ist Gottes Antwort auf Teresas Frage, was im Gebet mit der Seele geschehe: „*Sie wird ganz und gar zunichte, Tochter, um so tiefer in Mich einzudringen. Nun ist es nicht mehr sie selbst, die lebt, sondern Ich lebe in ihr.*“ könnte man in Berninis Heiligenfigur veranschaulicht sehen. Auch hiermit ist die intensivste Stufe der Gotteinung angesprochen, die Gleichgestaltung mit Gott, in welcher die Seele des

³⁴⁴ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, Kap. 40, §20.

³⁴⁵ Vgl. entsprechend Dobhans Kommentar, TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 616, Anm. 46 und 47, womit auf Kapitel 40, §43, verwiesen wird. Darin lautet die Alternative: „sterben oder dem Herrn dienen“.

Menschen gänzlich von Gottes Gegenwart eingenommen ist. Entsprechend zum zuvor angeführten Interpretationsbeispiel würde sich auch die soeben vorgenommene Interpretation in einen mit den Reliefszenen skizzierten mental definierten Lebensverlauf eingliedern.

Zwischenergebnis

Hier wurde der Blick rein auf die Figur der Teresa konzentriert. Im Gegensatz zur Figur des Engels bietet sie als Leerstelle eine Vielzahl an potenziellen Bedeutungsmöglichkeiten.³⁴⁶ Dabei können diese sich auch geradezu konträr zueinander verhalten, zum Beispiel können Verzückung und Schmerz gleichermaßen durch den Figurentypus der Teresa ausgedrückt werden. Vor diesem Hintergrund lassen sich mehrere Bezüge zur Vita Teresas und zu ihrem Denken ersehen. So kann die Figur im Kontext ihrer semantischen Bezugnahme auf ihre „Vorläufer“ als Verkörperung beziehungsweise Bestandteil gleich mehrerer Schlüsselszenen ihrer Biographie gelesen werden: unter anderem als Visualisierung des Ausrufs an Gott „lass mich sterben, lass mich leiden“ sowie als Vergegenwärtigung der Erfahrung, dass die Seele im Gebet der Gotteinkunft stirbt, um ganz in Gott einzugehen. Mit diesen beiden Bezugsmöglichkeiten wurden lediglich Beispiele angeführt, womit sich die Leerstelle inhaltlich thematisch belegen lässt.³⁴⁷

Dieses Vorgehen lässt sich auch mit Begriffen aus Tesauros konzeptistischer Poetik erfassen.³⁴⁸ Wenn sich im Typus der Teresa Berninis gleich mehrere Figuren widerzuspiegeln scheinen und die Heiligenfigur nicht nur Teresa von Avila präsentiert, sondern zugleich die schmerzensreiche Maria oder Franziskus in der Ekstase, und Weiteres mehr, dann kann dieses Phänomen auch mit Tesauros Begriff vom *vocabulo* erfasst werden, den er als Wortmetapher wie folgt definiert:

„Ma la Metafora, tutta à stretta li rinzeppa in vn Vocabulo: & quasi in miraculoso modo gli ti fà traedere l'vn dentro all'altro. Onde maggiore è il tuo diletto: nella

³⁴⁶ Beim Engel ist diese dadurch begrenzt, dass mit ihm eine eher einsträngige Semantik tradiert ist. Er ist geradezu auf die Bedeutung fixiert, Verkörperung von ätherischem Wesen, von Liebe oder Seelenzustand, von Zwischenwesen zwischen Himmel und Erde zu sein, so dass er darüber hinaus nicht noch weitere oder nur vereinzelt weitere Bedeutungsmöglichkeiten offeriert.

³⁴⁷ Es gibt sicherlich noch weitere Bezugsmöglichkeiten, die sich je nach Sichtweise auf die Figur der Teresa als Typus anführen ließen. Dabei kann sicherlich auch der Bezug zu Themen geknüpft werden, die außerhalb der Vita der Heiligen relevant sind oder nichts mit dieser zu tun haben, sondern allgemeinerer Natur sind, zum Beispiel von kirchenpolitischer Relevanz sind. Es ist aber nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit, alle möglichen Interpretationen auszuführen, die sich mit dem Werk Berninis verknüpfen ließen.

³⁴⁸ Das ist allerdings nur analog möglich, da sich Tesauro in erster Linie auf die Wortkunst bezieht. Zum Problem der Unterscheidung der Künste bei Tesauro siehe PROCTOR 1971.

maniera, che più curiosa & piaceuol cosa à mirar molti obietti per vn'istraforo di perspettiua, che se gli originali medesimi successiuamente ti venisser passando dinanzi agli occhi.“³⁴⁹

Die Beschaffenheit des Zusammenhangs von *vocabulo* und Metapher lässt folgendermaßen umreißen: Die Einheit „*vocabulo*“ ist im Zentrum mehrerer bedeutungstragender Einheiten angesiedelt, die es umlagern. Diese werden von Tesauro als „*concetti*“ bezeichnet. Als Themen oder Inhalte definiert sich deren Relation zum *vocabulo* in einem übertragenen Sinne. Sie können dabei mehr oder weniger argut ausfallen. Ihre Bezugnahme auf die *vocabulo*-Einheit ist arbiträr.³⁵⁰ In der Anordnung und Konzeption von *concetti* werden Tesauros acht Kategorien von Metaphern relevant. Wenn Tesauro hier auch von Metaphern spricht, so handelt es sich doch dabei nicht um reine Metaphern nach der uns gängigen Definition von Metapher als Tropus. Vielmehr zählen zu den Kategorien auch die rhetorische *evidentia*, das rhetorische Prinzip der *auxesis*, die rhetorischen Figuren Metonymie und Paradoxon, Oxymoron und Weiteres mehr.³⁵¹ Aufgrund der Beherrschung dieser Kategorien gelingen nach Tesauro ingeniose Konzeptionen von *concetti*, die um ein *vocabulo* angeordnet werden. Was damit bezweckt wird: die Schaffung neuartiger Realität, die abgehoben ist von der uns im Alltag betreffenden realen Wirklichkeit, die frei ist von Ernsthaftigkeit und die nicht tangiert wird durch Fragen der Wahrheit. Ist sie ingeniös, argut konzipiert, dann hat das *per definitionem* beim Rezipienten die Wirkung von *meraviglia* zur Folge:

„[...] un'attenta Affision della mente à qualche nuovo e serioso Oggetto; di cui non sapendo la cagione, l'Animo sospeso, desia di saperla, e in quel breve rapimento, ancora il corpo rimane, quasi da subita Estasi, stupidito, impietrato, senza movimento, e senza favella. La maraviglia fù madre dell'arti liberali, onde é quell'assioma per l'ammirare cominciò l'uomo a Filosofare.“³⁵²

Die Erfahrung von *meraviglia* kommt einem kurzzeitigen Außerkraftsetzen aller mentalen und physischen Vermögen gleich. *Meraviglia* bezeichnet in erster Linie ein intellektuelles Phänomen, das den Geist deshalb „gefangennimmt“, weil dieser nicht sogleich erkennen kann, was ihn konkret derart fesselt, dass es ihn gänzlich erstarren lässt. Sobald sich um ein *vocabulo* mehrere *concetti* gruppieren, findet man sich einem „*teatro pien' di meraviglie*“,

³⁴⁹ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 301.

³⁵⁰ Zu den *concetti* und der *vocabulo*-Einheit im Zusammenhang mit der Definition von Metapher siehe bereits das Kapitel zu den Vierungspfeilern.

³⁵¹ Vgl. dazu die Studien von ZANARDI 1980 und FRARE 1991.

³⁵² TESAURO 1671, S. 547, S. 555 und S. 469; vgl. dazu MEHNERT 1976, S. 197 und HOOK 1986-1987, S. 33.

einem Theater voller Wunder, gegenüber.³⁵³ Dabei besteht zwischen den *concelli* in der Regel kein sie verknüpfendes semantisches Verhältnis. Mit dem Theater voller Wunder sieht man sich vielmehr einem mehr oder weniger dichten Gebilde von diversen Bedeutungsspektren gegenüber, das sich um einen zentralen sprachlichen Ausdruck anordnet. Dieser wird hier in der Skulptur der Teresa visualisiert gesehen. Mit den beiden exemplarisch angeführten Interpretationen zur Heiligenfigur der Transverberationsszene sind zwei Beispiele für *concelli* vorgestellt worden, die sich um diesen zentralen Ausdruck gruppieren, und die sich zu einem „*teatro di meraviglie*“ zusammenfügen können.³⁵⁴ Es handelt sich um die Interpretation der Teresa im Hinblick auf die *Imitatio Christi*, die über eine *Imitatio Mariae* erfolgt ist, sowie um die Interpretation im Hinblick auf die biographische Stelle, die Teresas Bitte „*aut mori, aut pati*“ an Gott wiedergibt.

Nun besteht die Transverberationsszene in der Kapelle Cornaro nicht aus der Figur der Teresa von Avila allein. Zu ihr gehören auch der Engel und die Motive Wolke und Lichtstrahlen im Hintergrund der Skulpturengruppe. Indem im Folgenden der unmittelbare werkinterne Kontext der Heiligenfigur mit in die Interpretation einbezogen wird, erfolgt hierbei eine Erweiterung der *vocabulo* analogen Einheit um die Figur des Engels und die Motive Wolke und Licht. Dadurch gelangt man dann zwangsläufig auf weitere *concelli*, die sich auf diese Gruppe von Figuren und Motiven beziehen lassen. Indem derart stückchenweise der werkintern definierte Kontext immer mehr erweitert wird,³⁵⁵ öffnet sich zwar ein augenscheinlich immer größer werdendes Feld von *concelli*. Doch unter dem Ausgangsaspekt der vorliegenden Arbeit, der die Ermittlung einer möglichen

³⁵³ Das Prinzip, das die Wortmetapher in der Definition Tesauros essentiell charakterisiert, ist damit auch durchaus mit einem schnellen Wechsel von Szenen im Theater vergleichbar, dadurch dass man in einem *vocabulo* allein „*un teatro pien di meraviglie*“ (ein Theater voller Wunder) sehen kann. Vgl. NEUMEISTER 1978, S. 159. Es handelt sich dabei um ein mentales, primär intellektuell definiertes Phänomen und lässt sich eher noch als mit dem realen Theater mit dem „*teatro*“-Begriff des Giulio Camillo vergleichen, den dieser im Zusammenhang mit dem Entwurf einer Mnemonik mit universalenzyklopädischem Anspruch definiert. Das mnemonische Theater des Camillo, das er zur Demonstration des Prinzips seiner Anwendung auch in einem fast lebensgrossen Mass als Holzmodell konzipiert hat, besteht vor allem aus Personifikationen von Göttern, Planeten, Tugenden, Lasten usw., die hintereinander weg die Sitzreihen eines imaginären Theaters einnehmen. Dabei sind diese in ihrer vertikalen Reihung semantisch derart miteinander verknüpft, dass man sich, indem man die Figur in der ersten Reihe zum Beispiel memoriert, auch die dahinter sitzende abrufen kann, usw. Dasselbe Prinzip funktioniert auch mit den jeweils benachbarten Personifikationen. Aus diesen lässt sich ein vielfältig verzweigtes Netz von Semantiken erschließen und einprägen sowie bei Bedarf abrufen. - Das Holzmodell des Camillo ist heute verloren, doch in einem von Camillo selbst verfassten Traktat dazu beschrieben, und damit wenigstens schriftlich tradiert. Vgl. BLAIR 1997, WENNEKER 1970, Camillo-Ausgabe von Lina Bolzoni, BOLZONI 1984; vgl. auch BOLZONI 1991a, 1992.

³⁵⁴ Im Verlauf der Interpretation werden weitere *concelli* ermittelt, die sich auch im Grad ihrer Argutheit von jenen unterscheiden. Das „*teatro di meraviglie*“ fällt damit dann weitaus vielfältiger und verzweigter aus als es momentan noch aufscheint.

³⁵⁵ Hierbei werden die diversen rahmenden Einfassungen in der Kapelle von ausschlaggebender Bedeutung sein. Siehe unten.

Systemreferenz von Berninis Werken im Hinblick auf die konzeptistisch geprägte Emblematik betrifft, wird sich die Semantik, die diese denotieren, zunehmend eingrenzen lassen.

Die Motive Wolke und Licht

Bereits Kauffmann und Lavin verweisen auf die Ähnlichkeit der Heiligenfigur mit Darstellungen von Danaë und führen als konkretes Beispiel Correggios „Danaë“ in der Galleria Borghese an.³⁵⁶ [Abb. 82] In ihrer Haltung ist sie jener Teresas ähnlich, wobei diese sich unter dem Faltenberg des Gewandes und nur aufgrund der Positionen von Händen und Füßen erahnen lässt. Goldene Strahlen von Licht scheinen von oben herab auf die Heilige, ebenso wie der Regen von Gold auf Danaë herabkommt, der „inkarnierte“ Zeus. Hinsichtlich der Körperhaltung lassen sich auf einer Linie mit der für Danaë typischen Körperhaltung auch Darstellungen von Leda und von Io zum Vergleich heranziehen, denen Zeus einmal als Schwan und das andere Mal in Form einer Wolke erscheint. All diesen Darstellungen gemeinsam sind die Themen der Vereinigung und der Zeugung.³⁵⁷ Ließe sich vor dem Hintergrund dieser Konnotationen auch mit der Heiligenfigur Berninis eine entsprechende Thematik verbinden, die auf „Vereinigung“ und „Zeugung“ basiert?³⁵⁸

Unbekleidet auf einer Wolke, das kennzeichnet noch weitere weibliche Figuren. Das Merkmal verbindet sich insbesondere mit der Personifikation der Wahrheit im Rahmen der Thematik „die Zeit enthüllt die Wahrheit“.³⁵⁹ Auch Berninis eigener Verità-Figur scheint eine hierzu entsprechende Konzeption zu unterliegen, wobei ihr Enthobensein aus dem Bereich des Irdischen nicht durch eine Wolke, sondern die Weltkugel unter ihrem Fuß angezeigt ist. [Abb. 53] Vereinzelt lassen sich hierzu weitere Bildbeispiele anführen, die

³⁵⁶ Dabei ist allerdings nicht die Rede davon, dass Correggios „Danaë“ konkret das Vorbild für Berninis Teresa sei. Ein weiteres Vergleichsbeispiel kann auch in Palma il Giovane „Danaë“ [Abb. 83] gesehen werden, die allerdings eine weniger eindeutige Ähnlichkeit zur Teresa aufweist als die von Kauffmann und Lavin angeführte Danaë Correggios. Preimesberger lehnt einen Bezug von Berninis Teresa zu Danaë-Darstellungen ab, begründet das aber nicht weiter. Er sieht allerdings eine Ähnlichkeit zu Poussins „Verkündigung“ [Abb. 28]. Vgl. zu einer eher unverhohlenen erotisch geschilderten Verkündigungsszene neben jener von Poussin eine „Verkündigung“ Parmigianinos. [Abb. 84]

³⁵⁷ Jeder dieser Verbindungen entspringen Kinder des Zeus. - Im Zuge der Gegenreformation wird antike Kunst als Vorlage für christlich orientierte Kunst suspekt. Auf diese Zusammenhänge wird hier nicht weiter eingegangen.

³⁵⁸ Kauffmann und Lavin führen zwar Bildbeispiele an, die sich im Vergleich zur Teresa Berninis heranziehen lassen, doch bleiben sie damit – und im Falle der Danaë wird das deutlich – auf der Stufe des Auflistens von Assoziationen stehen. Eine mögliche semantisch definierte Relation zwischen dem Werk Berninis und den vorgebrachten Bildbeispielen ziehen sie nicht. So bleibt es bei ihnen bei einer reinen Auflistung von Motivvorbildern.

³⁵⁹ Vgl. PANOFKY 1964.

als „Vorläufertypen“ im Kontext der Heiligenfigur Berninis auf der Wolke vor Lichtstrahlenhintergrund fungieren können: Cherubini Alberti lässt eine „Nuda Veritas“ [Abb. 85] ähnlich auf einer Wolke lagern wie Bernini die heilige Teresa. Ebenso verhält es sich mit Lanfrancos Gemälde „Maria Magdalena gen Himmel auffahrend“. [Abb. 86] Die nackten Protagonistinnen auf der Wolke vor lichtem Hintergrund stehen im Kontext der Auffahrt gen Himmel im Gegensatz zu den oben angeführten antiken „Vorläufertypen“ für Themen wie „Unschuld“, „Reinheit“, „Sühne“, „Erlösung“. Und damit scheinen sie im Vergleich zu jenen auf geradezu konträre Inhalte zu verweisen.

Es lassen sich auch Bezüge zu Darstellungen von „Paulus, in den dritten Himmel entrückt“ ansehen. Zieht man zum Vergleich die Paulusdarstellung des Gerrit van Honthorst heran, die der Heiligen Berninis noch am ähnlichsten sein dürfte [Abb. 87], weist hier der Protagonist im Einzelnen allerdings nur bedingt eine der Teresa entsprechende Beinhaltung und Lagerung auf der Wolke auf. Zudem hält er die Arme weit von sich gen Himmel gestreckt, der Blick der ekstatischen Verzückung ist ein aus weit aufgerissenen Augen, der eher schreckerfüllt als verzückt wirkt. Auch Poussins Gemälde zum gleichnamigen Thema sind nicht auf augenscheinliche Ähnlichkeiten hin vergleichbar. Paulus wird dort von Engeln in den Himmel empor gehoben; Wolken sind dabei nicht sichtbar.³⁶⁰ [Abb. 88]

Es sind folglich vor allem weibliche, unbekleidete „Vorbilder“, die dem von Bernini konzipierten Typus der Heiligenfigur auf der Wolke ähnlich sind. Dabei drücken diese nicht nur Unschuld, Reinheit und Erlösung oder Sühne aus, sondern bezeichnen auch Vereinigung und Zeugung. Bezieht man dieses Spektrum an semantischen Konnotationen, die sich mit der Figur der Teresa auf der Wolke vor Lichthintergrund verbinden, auf die Engelsfigur, die das Thema „Liebe“ denotiert, dann lassen sich die beiden

³⁶⁰ Möglicherweise lässt die zumindest teilweise bestehende Ähnlichkeit zwischen den beiden Protagonisten: Honthorsts „Paulus“ und Berninis „Teresa“, darauf schließen, dass Letztere mit ihrer Konzeption auf das Gemälde rekurrieren sollte, das vor der Skulpturengruppe den Platz über dem Altar eingenommen hat. Dazu lässt sich allerdings kein Beleg anführen, der das bestätigen würde. – Elias, der als Prototyp zur Heiligen gelten kann und ebenfalls eine Auffahrt zum Himmel erfahren hat, ist meist mit Feuerwagen dargestellt und somit nur bedingt als Vergleichsbeispiel heranzuziehen. Auch Himmelfahrten Mariens sind in diesem Kontext nicht ganz unproblematisch. Maria ist meist selig, nach oben zu Gott aufblickend wiedergegeben; ihre Haltung auf der Wolke ist hierbei häufig eine sitzende, zudem durch eine eher züchtige Beinhaltung, überkreuzte Füße, ausgezeichnet. Eher selten lagert sie sich auf einer Wolke wie Teresa bei Bernini. Vgl. als Bildbeispiel Cesare Renzis „Gonfalone der Madonna della Misericordia“ [Abb. 89] oder Daniele da Volterras „Himmelfahrt“ in SS. Trinità dei Monti, Rom [Abb. 90].

Themenoppositionen auch dem begrifflichen Gegensatzpaar von profanem, irdischem Eros und himmlisch reinem Eros subsumiert begreifen.³⁶¹

Das Gewand

Bezeichnende Unterschiede zwischen der Darstellung Teresas und jener der Geliebten des Zeus, der personifizierten Wahrheit sowie der Maria Magdalena bestehen in der expliziten Nacktheit Letzterer. Weist das, was vom Leib der Heiligen sichtbar ist, auf Passivität, Ruhe, Unbewegtheit, und lässt auch der Gesichtsausdruck keine eindeutig andere Auslegung ihres Zustandes zu, so zeigt doch ihr Gewand eine geradezu konträre „Sprache“. Schwere Falten lagern übereinander ohne erkennbare Binnenstrukturierung, die den Kontur eines bestimmten Körpers anzeigen würde. Das Gewand bauscht sich auf, ist bewegt unruhig, abstrakt aufgelöst in einem Meer von übereinander geworfenen Falten. Das Gewand verhüllt den Körper der Heiligen gänzlich, mehr noch: Es lässt ihn verschwinden, negiert ihn.³⁶² Wenn das Körperhafte verschwindet, was bleibt dann mit dem abstrakten Gebilde erhalten? Es kann Verweischarakter annehmen auf etwas, das nicht körperlich, nicht gegenständlich, dinglich und objektiv wahrnehmbar ist. Das ist das Innere, das eigentlich unfassbare, nicht sichtbare Innere der Heiligen. In seiner durchgehenden Bewegtheit hebt sich das Gewand mit der Aktivität seiner Falten markant von den sichtbaren, kraftlos herabhängenden, passiven Körperpartien Teresas ab, und zeigt damit eventuell das momentane Involviertsein der Heiligen in das Geschehen an. Damit kann ein bestimmter Bewusstseinszustand der Heiligen sichtbar gemacht sein, den Wachheit und Belebtheit auszeichnen, und der sich im Gegensatz zur Passivität und zum Zustand des Ausgeliefertseins, den die schlaffen Gliedmaßen und die Gesichtszüge konnotieren, begreifen lässt.

Metafora di opposizione und meraviglia

Die paradoxe Gegenüberstellung der expressiv verhüllenden Gewandung Teresas mit der ostentativen Nacktheit der weiblichen Antikenfiguren vermittelt in ihrer in Berninis Werk „erzwungenen“ Kombination, dass hier zwar ein semantischer Transfer der Themen „geschlechtliche Vereinigung und Zeugung“ als Ausdruck profaner Erotik auf die Darstellung der Heiligen erfolgen kann, dieser jedoch im gleichen Moment wieder zurückgenommen wird und eine Umdeutung erfährt: vom profanen, körper-

³⁶¹ Damit wäre auch der Typus „Himmlische Liebe und irdische Liebe“ als potenzielle Vorlage für die Konzeption von Engel und Teresa als Figurengruppe bestätigt.

³⁶² Vgl. bereits KUHN 1966 und 1967.

beziehungsweise sinnverhafteten Eros zum geistigen Eros. Dadurch dass das Gewand eine eigene Semantik transportieren kann, gelingt Bernini eine vollständige Verlagerung der Semantik, die sich als eindeutig konträr erweist zu jener, die der Körper beziehungsweise das, was von ihm sichtbar ist, denotiert. Das ist die Verlagerung in einen gänzlich innerseelisch oder geistig definierten Kontext. Dem Körper, der Genuss ausdrückt, wird ein Gewand übergestülpt, der sinnhaft verhaftete Körper negiert, und Genüsse, die sich über ihn definieren, getilgt. Damit - so lässt sich eventuell im Umkehrschluss sagen - wird das Innere betont, das Körperlose, Leibfreie, Geistig-Seelische. Indem das Sinnenfrohe, der körperbetonte und -definierte Genuss im Typus zwar durch die Gewandung zurückgenommen wird, bleibt dieser dennoch erahnbar, und somit kann hierdurch eine akzentuierte Erotik vermittelt werden, die nicht rein geistig definiert ist, sondern auch immer das Sinnliche und Sinnhafte mit umfasst.³⁶³

Gewand und Typus, der sich über den Körper, die Haltung, Mimik und Gestik vermittelt, zeigen sich hier in einem konträren Verhältnis zueinander strukturiert, das sowohl die Syntax als auch die Semantik des Dargestellten gleichermaßen betrifft. Auch in den zuvor analysierten Zusammenhängen gelangte man immer wieder auf eine Grundstruktur, die von oppositionellen Relationen bestimmt ist. So verhalten sich beispielsweise auch Engel und Teresa zueinander konträr: Das aktive Tun des Engels steht der grundsätzlich empfangenden Passivität der Heiligen gegenüber. Allein mit dem Zeigefinger ihrer Rechten gelingt der Heiligen noch ein aktiver Verweis auf das Wesen vor ihr.³⁶⁴ Die Figuren selbst sind bereits in sich voller Gegensätze und damit paradox strukturiert: Der Engel agiert in einem Gegensatz von Gewalt oder Bereitschaft, Schmerz zuzufügen, und Wohlwollen und Zärtlichkeit oder Liebe. Teresa verbleibt bei ihrer Haltung und Mimik in einem letztlich unentschiedenen Ausdrucksstadium, das sowohl höchste ekstatische Verückung und Liebe bezeichnen kann als auch höchsten Schmerz, Leiden und Tod. Damit scheint sie die adäquate „Antwort“ auf das entsprechend paradoxe Verhalten des Himmelswesens darzustellen.

³⁶³ Diese Beobachtung passt auch zu Teresas Empfindung ihrer Gottbegegnung, denn diese ist nicht rein geistig, sondern betrifft auch das Sinnesvermögen. Siehe dazu das Verständnis Teresas zu den drei Seelenvermögen und deren Rolle während einer Ekstase beziehungsweise Gotteinung und das Phänomen der Levitation während des Gebets der Gotteinung.

³⁶⁴ Vgl. dazu auch Ripas „*Amore verso Iddio*“ [Abb. 91], hier zeigt die Personifikation mit dem einen Finger nach oben hin zu Gott, mit der anderen Hand weist sie auf ihr Herz. Der Zeigegestus der Heiligen lässt sich möglicherweise als Andeutung einer bewussten Antwort auf Gott sehen. Der Text Ripas zur Personifikation ist hierzu nicht aussagekräftig.

Diese durchgängig paradoxe Strukturierung der Transverberationsszene sowohl in syntaktischer als auch semantischer Hinsicht lässt sich vor dem Hintergrund konzeptistischer Poetik mittels der von Tesauro unterschiedenen acht Kategorien von Metaphern erfassen. Sie kann der siebten Metaphernkategorie zugeordnet werden. Damit ist die *metafora di opposizione* (die Metapher der Opposition oder des Gegensatzes) bezeichnet. Das Besondere an dieser Metapher besteht darin, dass sie als „*fonte del mirabile*“ (Quelle des Wunderbaren) gilt.³⁶⁵ Wenn ein Kunstwerk nach diesem Prinzip strukturiert ist, dann eignet es sich bestens, um beim Betrachter *meraviglia* zu erzeugen, und damit persuasiv auf diesen einzuwirken.³⁶⁶

Tatsächlich zeigt ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte von Berninis Kapelle Cornaro, dass die Figur der heiligen Teresa von Avila durch die Jahrhunderte hindurch auffällig für Aufregung sorgte. Dabei ist es vor allem die erotische Wirkung der Skulptur, die sich den Betrachtern einzuprägen scheint, denn von dieser handeln dann auch ihre Niederschriften zur besichtigten Kapelle Cornaro. Bedenkt man in diesem Zusammenhang jedoch die in Predigten gerne eingesetzten Vergleiche zur profanen Liebe um damit gerade die göttliche Liebe zu thematisieren oder das Charakteristikum mystischer Sprache der Neuzeit, die bewusst das Provokative entäußert,³⁶⁷ dann verwundert einen fast die Empörung und das Unverständnis, das einem allenthalben durch die tradierten Äußerungen der Betrachter entgegenschlägt. Mit den provokanten Schilderungen im Kontext der Vermittlung geistig spirituell fundierter Liebesthematik durch Anleihen in der Sprache, womit die profane, sinnenverhaftete Liebe thematisiert wird, war die Annahme verbunden, dass man den Zuhörer dadurch vor allem in den Bann einer Predigt ziehen könne, dass diese Sprache ihn aufmerken ließe und sich damit auch die Inhalte der Predigt intensiver verinnerlichen ließen. Die Konzentration auf das primär profan Erotische im Kontext Kirche war somit zur Zeit Berninis ein eher gängiges Phänomen. Das wird jedoch schon recht bald nicht mehr verstanden. Das zeigen bereits Texte aus dem 18. Jahrhundert, wie jener von Bosse, worin zwar die Kunst Berninis gelobt, doch die Erotik der Heiligen eher kopfschüttelnd kommentiert wird. Im 19. Jahrhundert ist die Rezeptionsgeschichte der Heiligenfigur gekennzeichnet von unschönen Anwürfen, die ein komplettes Unverständnis gegenüber der

³⁶⁵ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 441 ff. Vgl. dazu auch FRARE 1991, S. 50 ff.

³⁶⁶ AUGNER 2001, S. 90-103 zu Juan de la Cruz, S. 115-117, kommt in ihrer Studie zur mystischen Sprache der Teresa von Avila zu dem Ergebnis, dass mystische Sprache vor allem mit solchen Gegensätzen arbeitet, zumal im Hinblick auf die Schilderung von Liebeserfahrungen mit Gott. Durch diese Form des Ausdrucks gelingt es, den Hörer oder Leser besonders aufmerken zu lassen.

³⁶⁷ Zur mystischen Sprache der Neuzeit und vor diesem Hintergrund zu Teresas mystischer Lyrik siehe AUGNER 2001, S. 37-41.

„Bildsprache“ Berninis vermitteln. Selbst Zeitgenossen des Künstlers sehen das Werk wohl nicht als unproblematisch. In einer überlieferten Polemik wird die Quelle des interpretativen Missverständnisses, das einem Betrachter gegenüber der Heiligenfigur Berninis widerfahren kann, drastisch deutlich. Zugleich gibt der Verfasser der Kunstkritik jedoch – ganz im Sinne einer echten Polemik – die „eigentliche“, die intendierte Semantik der Figur wieder.³⁶⁸ In einem schönen italienischen Wortspiel heißt es da, dass sich in Berninis Kapelle Cornaro die heilige Teresa wie eine Venus im Schmutz prostituiere und nicht wie eine Heilige repräsentiert zeige, die in den dritten Himmel entrückt sei.³⁶⁹

Mit der soeben vorgenommenen Analyse der Transverberationsszene konnte die Erotik von Berninis Heiligenfigur über das Zusammensehen diverser Figurentypen erfasst werden. Dabei ließ sich über das „Zusammenspiel“ von provokanter Körperhaltung und Mimik der Heiligen mit dem Gewand ersehen, dass die Erotik im Sinne einer Vergeistigung definiert ist, die nicht mit einer sinnhaft profanen Erotik verwechselt werden kann. Allein über die Feststellung der Ähnlichkeit von Teresa und Engel mit dem Darstellungstypus oder Bildformular „Himmlische und Irdische Liebe“ hätte man zwar die Aussage treffen können, dass sich hierdurch zwei Eroskonzepte vergegenwärtigt zeigen. Doch die spezifische Akzentuierung des geistigen Eros, zumal die bildkünstlerisch definierte Begründung wäre damit nicht erfasst worden. Verständigen wir uns allein auf die Feststellung, dass das Werk erotisch sei, dann bleibt es letztlich „Glaubenssache“, das heißt, es hängt von der subjektiven Einstellung eines jeden einzelnen ab, ob er das Werk für erotisch hält; geklärt wäre damit nichts. Nur über das „Lesen“ der kodifiziert begriffenen Haltung, Mimik, Gestik der Figuren, ihres Typus sowie der Motive gelingt ein sprachanaloges Erfassen, das auch Nuancen und Akzente der festgestellten Erotik mit umfasst.

2) 3. Rahmungen

Mit der Erweiterung des unmittelbaren werkiternen Kontexts der Heiligenfigur und der Analyse ihrer syntagmatischen Beziehungen erfolgte eine Erweiterung des *vocabulo* analog verstandenen Kerns der Transverberationsszene Berninis, der Heiligenfigur. Nun wurde die Szene in ihrer Zusammensetzung aus zwei Figuren und zwei Motiven *vocabulo*

³⁶⁸ „Intendiert“ ist hier im Sinne der *intentio operis* (Eco) gemeint, hat nichts mit der möglichen Absicht des Künstlers zu tun, die dem Werk zugrunde liegen könnte.

³⁶⁹ Siehe hierzu das Schlusskapitel. Dort wird dieses Phänomen von Ansprache durch ein provokantes Bild als in die Wahrnehmungs- und Wissenschaftskonzeption konzeptistischer Poetik eingebunden erfasst.

analog gelesen. Hierbei ließen sich ebenfalls mehrere *concetti* ersehen, unter anderem „Verità nuda“ und „Danaë und der Goldregen“. Auch auf dieser Stufe der Interpretation bleiben die *concetti* disparat und vielfältig. Im Folgenden soll die Erweiterung der Analyse auf eine schrittweise vorzunehmende Hineinnahme des kontextuellen Umfeldes in die Interpretation dazu verhelfen, den prinzipiell polyvalenten Kern der Kapellenkonzeption in seiner Semantik einzugrenzen, zumal im Hinblick auf die mögliche Systemreferenz zur Emblematis. Schließlich definiert Tesauro das Lesen und das Konzipieren von Emblemen oder Impresen explizit derart, dass man über mehrere Operationen des Interpretierens zu einer zentralen Semantik gelangt.

Hierbei können die diversen, deutlich voneinander abgesetzten Rahmungen, die die zentrale Szene in der Kapelle Cornaro einfassen, als Schnittstelle fungieren, womit der Schritt kontextueller Erweiterung innerhalb der interpretatorischen Analyse markiert werden kann. Dabei führt der Weg der Interpretation von der zentralen Figurengruppe ausgehend zu einem Vergleich der unterschiedlichen Einfassungen dieser Gruppe und den Reliefszenen im Gewölbe, dann zur Miteinbeziehung der Seitenwände der Kapelle mit den *corretti*, in denen Mitglieder der Familie Cornaro präsentiert sind. Er endet dann mit dem Blick von außen, das heißt vom Langhaus der Kirche S. Maria della Vittoria aus, auf den Kapelleninnenraum, und zwar unter besonderer Berücksichtigung von dessen äußerer Einfassung, dem Eingangsbogen mit der bereits analysierten Wort-Bild-Einheit. Im Zusammenhang mit den letzten beiden Punkten der Interpretation werden zudem die Konzeption des Kapellenbodens sowie die ursprünglich darin eingelassene Grabplatte des Kapellenstifters Federico Cornaro berücksichtigt, das Abendmahlrelief der Altarfront, und schließlich auch die Funktionen der Kapelle und die damit verbundene Liturgie bedacht.

Bilderrahmen und Tabernakel

Wenn im Folgenden wiederum ein Vergleich zwischen zentraler Szene an der Altarrückwand und Reliefszenen im Kapellengewölbe angeführt wird, dann behandelt dieser im Unterschied zum thematisch ausgerichteten Vergleich von oben die formal-syntaktischen Relationen zwischen diesen. Dabei kommt den unterschiedlich gestalteten Rahmungen eine bedeutungstragende Funktion zu, die sich wiederum auswirkt auf die Semantik des von ihnen Eingefassten.

Die Transverberationsszene ist gegenüber den Reliefs im Gewölbe bereits durch ihre exzeptionelle, singuläre Position über dem Altar hervorgehoben, ebenso durch ihre ausgeprägte Plastizität gegenüber den flacheren Reliefs sowie durch den profilierten Rahmen, der die Szene einfasst. [Abb. 19] Bei ihm handelt es sich um eine monumentale Einfassung, die von nahezu freistehenden, gedoppelten korinthischen Säulen auf hohem Piedestal bestimmt wird, die einen reich profilierten, gesprengten Dreiecksgiebel tragen. Durch die mächtigen Säulen, den gesprengten, stark verkröpften Giebel vermittelt sich der Eindruck einer soliden, fest und unumstößlich sicher stehenden, Macht und Kraft, vielleicht auch Wehrhaftigkeit betonenden Rahmung. Allein der Ornat, der dem mittleren Giebelfeld appliziert ist und den Fries des Gebälks ziert, sowie die schmuckreichen korinthischen Kapitelle verleihen diesem eine gewisse Leichtigkeit, die sich im Grunde konträr zur Erdschwere seiner Architektur verhält. Dieser Eindruck wird zudem dadurch bekräftigt, dass sich die Architektur hinter dem Giebeldreieck nach oben hin öffnet.³⁷⁰

Berninis rahmende Einfassung der Transverberationsszene gleicht auffällig Borrominis tabernakelartigen Nischen mit den Statuen der zwölf Apostel, die das Langhaus von S. Giovanni in Laterano zieren. [Abb. 92] Die Skulpturen stehen je für sich in einem nischenartigen Raum, der von einem in den Raum des Langhauses vorragenden Tabernakel eingefasst wird, wobei sich deren Bekrönung in einer vom Grundriss her oval definierten Rundung nach außen wölbt und damit ähnlich zu Berninis Rahmung der Transverberationsszene den Blick des Betrachters auf eine Statue lenkt, die von einem sich nach außen öffnenden Innenraum freigegeben zu werden scheint. Auch hier sind die Giebelfelder ornamentiert, die Giebelkanten geziert. Sie evozieren den Eindruck von Kronen. Die Rückwand des Tabernakelinnern weist türartige Tafeln auf.³⁷¹ In diesem Zusammenhang lässt sich Scamozzis Definition des *tabernacolo* anführen, der damit eine terminologische Unterscheidung zur Nische vornimmt.³⁷² Diese liegt in der Hauptsache darin begründet, dass der *tabernacolo* im Vergleich zur Nische Ornamentierungen aufweise. Das ist sowohl bei Borromini als auch Bernini der Fall. Borromini selbst spricht im Zusammenhang mit seinen Langhausnischen von „*tabernacoli*“.³⁷³ Fioravante Martinelli beschreibt den Rahmen, der Berninis Transverberationsszene einfasst, explizit

³⁷⁰ Auch hier wird eine paradoxe Struktur sichtbar, die die Architektur des Rahmens charakterisiert.

³⁷¹ LAVIN 1980, S. 90.

³⁷² LAVIN 1980, S. 87, Anm. 6.

³⁷³ Vgl. LAVIN 1980, S. 90, Anm. 9. Ebenso spricht Carlo Fontana in diesem Zusammenhang von *tabernacoli*.

als „à similitudine di quelli“ im Lateran, so dass die Bezeichnung derselben analog zu Borrominis Langhausnischen als *tabernacolo* nahe liegt.³⁷⁴

Semantik der Kombination von *tabernacolo*- und *tempietto*-Idee

Der Rahmen von Berninis Transverberationsszene öffnet sich wie die Nischen Borrominis nach innen, gibt dabei allerdings den Blick frei auf einen kleinen, *tempietto*artigen Innenraum auf querovalen Grundriss.³⁷⁵ [Abb. 93] In der Tat gleicht der Innenraum von Berninis *tabernacolo*, der die Figurengruppe birgt, der Miniaturausgabe eines Kirchenbeziehungsweise Kapelleninnenraumes. Die Gruppe selbst befindet sich im Zentrum eines querovalen Raumes, dessen Wände mit korinthischen Pilastern verziert sind, und zwischen deren Kapitellen ein breiter Fries mit Rosenranken verläuft. Darüber erhebt sich die Basiszone für eine imaginierte, kassettierte Kuppel mit Laterne.³⁷⁶ Diese weist eine reale Fensteröffnung zur Außenwand von S. Maria della Vittoria auf, durch welche das Tageslicht in den fingierten Kirchenbeziehungsweise Kapelleninnenraum einfällt und die Figurengruppe von oben beleuchtet.³⁷⁷

³⁷⁴ Ich nutze hier Beispiele, die LAVIN 1980 angeführt hat, vgl. dessen Anm. 6, S. 87. Unter anderem führt er an, dass Virgilio Spada in einem Brief an Cesare Rasponi (7. Okt. 1656) diesem gegenüber feststellt, dass die Idee zu den *tabernacoli* im Langhaus von S. Giovanni in Laterano letztlich auf Bernini zurückzuführen sei. Tatsächlich, so Lavin, hat Borromini erst im letzten Planungsstadium seine Tabernakel konvex gestaltet. Vielleicht lässt sich daraus schließen, dass Bernini im Rückgriff auf diese Form der Rahmengestaltung der zentralen Figurengruppe in der Kapelle Cornaro auf seine eigene Idee rekurriert, und damit auch auf diese als von ihm selbst abstammend verweist; ebenso wie er möglicherweise mit der Innenraumgestaltung des *tabernacolo* auch auf ein eigenes Projekt von Innenraumgestaltung zurückgegriffen haben könnte, beispielsweise auf die von Lavin angeführte, ursprünglich von Bernini konzipierte Kirche für die Propaganda Fide, die zur Zeit der Entstehung der Cornaro Kapelle wieder abgerissen und Borromini zur Neuerrichtung in Auftrag gegeben worden ist. Der Tabernakelcharakter tritt bei Borrominis Langhausgestaltung insofern akzentuierter hervor, als es sich bei diesen Tabernakeln um kleinere, deutlich von der Rückwand abgegrenzte architektonische Einheiten handelt, während das Tabernakel Berninis in der Cornaro Kapelle zwar ebenfalls markant hervortritt, doch sich zugleich als Teil einer fortlaufenden Ordnung definieren lässt, die auch die Seitenwände der Kapelle mit in sich begreift. Diese Tatsache führt Lavin letztlich wohl auch zu seinen Schlussfolgerungen, die Cornaro Kapelle mit der Gesamtarchitektur der Lateransbasilika zu vergleichen, bzw. den Komplex des linken Querschiffs mit dem Sakramentsaltar [Abb. 94] als bedeutende Vorläuferarchitektur zu erkennen. Hierbei spielen die Tabernakel des Langhauses dann eine nebengeordnete Rolle. Es entsteht jedoch der Eindruck, als wolle Lavin seine Deutung eher im Gesamtkontext „Laterankirche“ verankern, um seine Idee von der eucharistischen Implikation im Werk Berninis zu bekräftigen.

³⁷⁵ Lavin stellt hierbei Ähnlichkeiten bzw. Anleihen am Grundriss zur ursprünglich von Bernini geplanten Kirche im Palast der Propaganda Fide fest. LAVIN 1980, S. 85, und Abb. 198; BORSI 1967, Abb. 30, S. 56. Das Queroval als Grundriss einer Kirche trat hier erstmals auf, war in den frühen 30ern geplant, doch zum Zeitpunkt der Entstehung der Kapelle Cornaro wieder abgerissen worden und von Borromini ersetzt, der im Oktober 1646 Architekt der Propaganda Fide geworden ist. Der querovale Grundriss ist auch Kennzeichen der späteren Kirchenprojekte Berninis, siehe vor allem S. Andrea al Quirinale, aber auch die Kirche in Ariccia.

³⁷⁶ LAVIN 1980 verweist hier auf Ähnlichkeiten mit der Confessio in S. Francesca Romana, Rom, und auf den Hochaltar von S. Paolo, Bologna, die beide von Bernini konzipiert worden sind. Er rekurriert damit auf deren Vorläufercharakter hinsichtlich der Konzeption in S. Maria della Vittoria; vgl. LAVIN 1980, S. 86-87.

³⁷⁷ Dazu LAVIN 1980, S. 85-91.

Bereits Lavin begreift den *tabernacolo* mit der Transverberationsszene vor dem Hintergrund dieser architektonischen Merkmale als Anlehnung an die Konzeption eines *tempietto*-Innern und erkennt hier einen kompletten kleinen Tempel, halb in der Wand, halb aus ihr heraustretend, vorgegeben. Dadurch erscheint die Figurengruppe weniger ausgestellt, sondern vielmehr wie in einem kostbaren Schrein geborgen.³⁷⁸ Dieser Eindruck findet sich verstärkt durch das von oben einfallende Licht, dessen immaterielle Beschaffenheit stufenweise materialisiert erscheint durch die auf dem Okulusfenster mittels Bleistege angezeigten flammenartigen Lichtstrahlen sowie die unmittelbar darunter, an der Rückwand des *tabernacolo*-Innern verlaufenden, vergoldeten Lichtstrahlen aus Holz. Das Licht überlagert die umgebende Architektur und akzentuiert die zentrale Szene, unterstützt den Eindruck von Schwerelosigkeit der von Wolken getragenen Figuren.³⁷⁹

Sieht man in Relation hierzu die Öffnung des Tabernakelgiebels nach oben hin, dann zeigt sich dadurch ein Aufsteigen in Leichtigkeit, Schwerelosigkeit. Zugleich ist die Öffnung Durchlass für das von oben einfallende Licht, das von der Heilig Geist Taube im Himmelsgewölbe ausstrahlt. Durch den schwebenden Zustand der Figuren auf der Wolke vor dem von oben hereinfallenden Licht, das die zentrale Szene unmittelbar mit dem Himmelsgewölbe verbindet, scheint eine nach oben aufstrebende Bewegungsrichtung suggeriert. Betrachtet man die Szene in ihrer möglichen Relation zur weiteren Konzeption des Gewölbes, zumal zu den Reliefs, dann kann man auch den Eindruck gewinnen, die zentrale Szene in ihrer prominenten Rahmung sei von oben in ihre jetzige Position herabgestürzt. Dabei hat sie das leere Feld des ursprünglich monochromen Fensters zurückgelassen.³⁸⁰ Im Zuge dieses „Herabfallens“ erfolgte dann die Transformation des Rahmens zum *tabernacolo* mit *tempietto*artigem Innenraum; dabei hat auch die vom

³⁷⁸ Vgl. entsprechend LAVIN 1980, S. 87, 89. Die Assoziation zu einem *Sanctum Sanctorum*, zum Innern eines Heiligtums, liegt nahe. Sie wurde bereits von Lavin gesehen. Er führt den Sakramentsaltar von S. Giovanni in Laterano an, da er einen Konnex zu dessen geheiligtem Innern feststellt, das die Hostie birgt. Zum möglichen Anklang von Berninis *tabernacolo* an das *Sanctum Sanctorum* siehe unten. Dort wird diese Assoziation wieder aufgegriffen und in eine eigenständige Argumentation aufgenommen. Allgemein zum Lateran siehe FREIBERG 1995.

³⁷⁹ Deren Sockel ist in manchen Zeiten passend zum Hintergrund, zur buntmarmornen Ornamentierung der Rückwand bemalt. Hierdurch entsteht der Eindruck des vollkommenen Schwebens der Figurengruppe. Es gibt jedoch auch Abbildungen, in denen der Sockel eindeutig als Sockel sichtbar bleibt. Welcher Zustand intendiert gewesen sein dürfte, lässt sich nicht belegen.

³⁸⁰ Dessen Maße entsprechen eventuell jenen des *tabernacolo*-Rahmens, was diese Beobachtung nur noch stützen würde. Im Vergleich zur unmittelbar zuvor festgestellten Beobachtung, dass sich mit der *tempietto*artigen Innenraumgestaltung und der Öffnung des *tabernacolo* nach oben ein „Zug“ himmelwärts offenbare, gelangt man durch letztere Beobachtung geradezu auf die gegenteilige Feststellung vom „Zug“ nach unten, herab vom Himmel. Hier zeigt sich wiederum das kompositorische Strukturprinzip der Opposition und des Konträren.

Rahmen eingefasste Szene einen anderen Charakter erhalten: Sie wurde vollplastisch dreidimensional.

Dagegen werden die Reliefs im Gewölbe von Rahmen eingefasst, die mit Rankenornamenten geziert sind. [Abb. 95] Damit gleichen sie in ihrem Aussehen weitgehend Bilderrahmen, womit in der Regel Gemälde an der Wand angebracht werden. Derart scheinen die Reliefszenen am Gewölbe angeführt. Dadurch könnte ihnen eine eher dekorative, das Gewölbe und somit auch die Kapelle schmückende Funktion zukommen. Passend zur schmückenden Funktion der Szenen ist deren Repräsentation von „authentischen Bildern“ aus der Vita der Teresa von Avila, insofern diese dem Betrachter am Beispiel der Teresa ein sinnfälliges *exemplum* für ein christliches, im Glauben verankertes Leben vorführen können; „sinnfällig“ oder anschaulich, da es sich bei den Repräsentationen um mimetische Nachbildungen der Heiligenlegende und den von der Kirche autorisierten Bildern zur Vita der Heiligen handelt, die der Betrachter mit einem gewissen Grundverständnis zur Vita Teresas lesen kann wie einen kleinen Erzähltext beziehungsweise analog zu einer im Text festgehaltenen narrativen Schilderung aus ihrem Leben.³⁸¹

Als die gesamte Gewölberegion bestimmend, aber auch relevant hinsichtlich der zentralen Szene und ihrer profilierten Rahmung, erweisen sich Wolken, Engel und das Licht, das von der Heilig Geist Taube im Zentrum des Gewölbes ausgeht. [Abb. 95] Dabei scheinen diese Komponenten ausschlaggebend für das Syntagma der Gewölbekonzeption, vor allem hinsichtlich einer Ausrichtung auf die zentrale Bildeinheit über dem Altar. Die Wolken und die Engel des Gewölbes überlappen in Form von bemaltem Stuck die Reliefszenen und scheinen von einem imaginären Raum außerhalb der Kapelle in den realen Kirchenraum einzubrechen. Sie überlagern stellenweise auch die Rahmung des Fensters zwischen den beiden Reliefszenen an der Kapellenrückwand.³⁸² Indem die Himmelswesen und Wolken die Reliefszenen überschneiden, bewirkt die in den Kapellenraum eingedrungene Schicht von Wolken und Himmelswesen, dass sich die Szenen geradezu

³⁸¹ Bernini würde mit dieser Art der Schilderung den Dekreten des Tridentiner Konzils zur bildenden Kunst entsprechen, wonach Historien ohne allegorische Zierart, in einem klar konzipierten, nüchternen und Verlauf dargestellt werden sollen.

³⁸² Möglicherweise kommen sie vom Fenster her, und was die Rahmung überschneidet, das zeugt davon, dass Wolken und Engel von außen her durch das Fenster in den Kapelleninnenraum eingedrungen sind. Damit allerdings würde mit den Engeln und Wolken sowie dem Heiligen Geist in deren Mitte angezeigt, dass sie derselben Realität angehören, der auch das Fenster zuzuordnen ist, und das ist der Realraum der Cornaro Kapelle im Hier und Jetzt.

zurückgedrängt, abgedrängt finden, im Begriff stehen, den Augen des Betrachters im nächsten Moment entzogen zu werden. Die Szenen scheinen einer neu anbrechenden, buchstäblich auf sie einbrechenden Realität weichen zu müssen, und damit werden sie zu etwas Vergangenem, Überholtem.

In der Figurengruppe dagegen bilden die Wolken einen Bestandteil der Szene selbst.³⁸³ Der sich in den Kapellenraum vorwölbende Rahmen mit seiner nach oben hin geöffneten Giebelbekrönung stützt die Interpretation von der durchlässigen Relation der zentralen Bildeinheit zum Gewölbe, die in unmittelbarer Verbindung mit den von oben einbrechenden Wolken und Formationen von Himmelswesen gesehen werden kann. Damit scheinen das Gewölbe, die Reliefs und die zentrale Bildeinheit über dem Altar zwar syntagmatisch mittels Wolken, Engel und Licht verbunden, doch ist ihre Relation dadurch definiert, dass sie sich zwischen die Reliefs und die zentrale Figurengruppe schieben. Dabei lassen sie die Reliefs in den Hintergrund, in einen vergangenen „Raum“ abtreiben. Die zentrale Szene dagegen tritt umso akzentuierter in den gegenwärtigen Kapellenraum hervor. So gesehen erhält auch die Plastizität der Figurengruppe, die in markantem Unterschied zu den Reliefs im Gewölbe steht, eine Signifikanz.³⁸⁴ Möglicherweise wird damit der Tatsache „Rechnung getragen“, dass die Reliefszenen abgeschlossene, einmalig erfolgte Akte wiedergeben, während mit der Transverberationsszene eine wiederholt gemachte Erfahrung der Heiligen visualisiert ist. Kann es sich bei den Reliefszenen um die Vergegenwärtigung einer erzählten Vision handeln, so dürfte sich die Transverberationsszene als Vergegenwärtigung eines prinzipiell unabgeschlossenen Geschehens oder Ereignisses „lesen“ lassen. Dabei kennzeichnet die Schilderung der Transverberation eine ausschnittshafte Konzentration auf das Wesentliche. Das heißt, es finden sich hier keine Elemente, die lediglich dekorativen Zwecken dienen oder Hintergrundelemente, die auf eine zusätzliche Semantik verweisen. Das ist zwar auch bei den Reliefszenen der Fall. Doch sind sie durch die dezidierte Kenntlichmachung von Vision und Gebet weniger eindrücklich in ihrer Expressivität. Mit ihnen scheint eher das Prinzip mimetischer Nachfolge in den Vordergrund der Darstellungsweise gerückt zu sein. Bei der zentralen Szene dagegen erfolgt ein explizites Abrücken vom authentischen Bild der Transverberation. Erzielt wird ein gesteigerter Ausdruck, womit die Szene dem

³⁸³ Das ist bei den Visionsszenen im Gewölbe mit den Wolken, die Christus tragen oder ihn umfassen ebenfalls gegeben. Doch dort lassen sie sich in ihrer Funktion lesen, Verweis zu sein auf die Visualisierung einer Vision.

³⁸⁴ Auch auf dem nach vorne gewölbten Giebel des Rahmens sind wiederum Wolken und Cherubköpfe, so dass auch der Rahmen syntagmatisch in diesen Kontext eingegliedert werden kann.

Betrachter vor der Kapelle vor Augen geführt wird, oder - wie es bereits oben festgestellt worden ist: Die Szene zeigt sich gänzlich ohne Anführungsstriche, entbehrt jeglichen Hinweises darauf, dass es sich bei ihr um eine Vision oder um eine Gebetsweise handelt. – Tesauro umschreibt dieses Phänomen mit dem Begriff „*ipotiposi*“; gemeint ist damit nichts anderes als das rhetorische Prinzip *evidentia*.³⁸⁵ Sie bildet in Tesauros Metapherneinteilung die vierte Kategorie und wird als grundlegend für jede Form arguten Ausdrucks erachtet.³⁸⁶ Der gesteigerte Ausdruck im Sinne einer Vergrößerung oder eines Hervortretenlassens lässt sich ebenfalls mit einem Begriff Tesauros bezeichnen, der eine der acht Formen von Metaphern betitelt. Das ist die *iperbole*, die erste Kategorie der acht von Tesauro unterschiedenen Metaphern.

Zwischenergebnis

Die Analyse der syntagmatischen Relationen zwischen den Bildeinheiten des Gewölbes und der zentralen Bildeinheit über dem Altar hat vor allem gezeigt, dass Letztere im Gegensatz zu den Reliefs in einem unmittelbaren Handlungsbezug zu Himmelswesen, Heilig Geist Taube und Licht stehen. Dabei ist die Art und Weise der Rahmung von Bedeutung: Sie öffnet den Raum, in dem das Geschehen sich vollzieht, nach oben und richtet ihn damit auf das Himmelsgewölbe aus. Zugleich weist der Rahmen im Unterschied zu den Einfassungen der Reliefs einen Aufbau auf, der eine Reihe von Anspielungen und Assoziationen auf Vorläuferbauwerke beziehungsweise verschiedene architektonische Typen zulässt. Es verhält sich damit ganz ähnlich wie mit den einzelnen Bestandteilen der Szene, die er birgt: den Figuren und den Motiven. Sie spiegeln mit ihrem Typus noch andere Figuren und damit verbundene Inhalte wider. Möglicherweise transportiert auch der Rahmen analog zu den Figurentypen und Motiven der Szene vor dem Hintergrund der oben festgestellten formalen Anklänge an diverse Architekturtypen und -elemente eine bestimmte Semantik, und kann damit im Unterschied zu den Rahmungen der Reliefs über das Dekorative hinausweisen und als bedeutungstragende Einheit interpretiert werden.³⁸⁷

³⁸⁵ Dazu siehe oben ausführlich.

³⁸⁶ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 396-426; ZANARDI 1980.

³⁸⁷ Es wird sich zeigen, dass der Rahmen selbst Bedeutungsträger ist, der wiederum die Semantik der Figurengruppe bestimmt.

Der Rahmen als bedeutungstragende Einheit

a) Der *tabernacolo*-Rahmen

Vor dem Hintergrund der Annahme, dass Bernini mit dem Rahmen auf das architektonische Motiv des *tabernacolo* rekurriert, das Borromini im Langhaus von S. Giovanni in Laterano genutzt hat, lässt sich vermuten, dass nicht allein eine Übernahme im Formalen erfolgt ist, sondern sich damit zugleich ein semantischer Transfer verbindet.³⁸⁸ Borrominis zwölf Tabernakel wurden seit ihrer Entstehungszeit mit der Semantik der zwölf Tore des Himmlischen Jerusalem verbunden.³⁸⁹ Möglicherweise konnotiert auch Berninis *tabernacolo*-Rahmen die Bedeutung „Tor zum Himmel“. Das lichte Aufwärtstreben gen Himmelsgewölbe, das die obere Tabernakelhälfte vermittelt mit dem reich verzierten Giebel und der Öffnung, die sich hinter dem vorgewölbten Mittelfeld auftut, verleiht dieser Vorstellung bereits einen anschaulichen Ausdruck.

Allerdings ist die *tempietto*artige Innenraumgestaltung, die die Szene einfasst, derart ausgeprägt, dass sie selbst sowie auch in der Kombination mit dem *tabernacolo*-Rahmen über die formalen Beschreibungen hinaus eine bestimmte Semantik aufweisen kann.³⁹⁰

b) Der *tempietto*artige Innenraum

Das Innere des *tabernacolo* ist mit korinthischen Pilastern mit vergoldeten Kapitellen und einem ebenfalls goldfarbenen Rosenfries ausgeschmückt, von oben fällt golden strahlendes Licht ein, so dass der Raum als ausgesprochen kostbar und wertvoll ausgewiesen erscheint. Das Bild eines kostbaren Innern, das in höchster Pracht erglänzt, ist zentrales Thema von Teresas Schrift „Die Seelenburg“ beziehungsweise „Die innere Burg“, eines der bedeutendsten Traktate zur mystischen Theologie. Der Weg zur vollkommenen Gotteinung im Gebet ist das Hauptthema dieses Werkes. Mit dem Bild der Seelenwohnung und der Unterscheidung von sieben Wohnungen, deren Durchschreiten immer näher an das Zentrum der Gottbegegnung heranführt, versinnbildlicht Teresa die verschiedenen Grade des inneren Gebets. Um von Stufe zu Stufe zu gelangen, bedarf es jeweils einer längeren, sich oftmals über Jahre erstreckenden Übung und des intensiven Praktizierens. Auf der höchsten Gebetsstufe, das heißt: in der siebten Wohnung, vollzieht

³⁸⁸ Das muss jedoch nicht zutreffen. Auch der *tabernacolo*-Rahmen lässt sich als Leerstellen analog begreifen und könnte damit gerade das Gegenteil von dem meinen, was mit dem formalen „Vorbild“ in der Regel an Bedeutung transportiert wird.

³⁸⁹ Vgl. LAVIN 1980, S. 90.

³⁹⁰ Auch LAVIN 1980 unternimmt die explizite Verbindung dieser beiden architektonischen Formen und zieht ebenfalls Schlussfolgerungen hinsichtlich deren Semantik. Jedoch werden im Kontext meiner Arbeit andere Konsequenzen aus deren ikonographischer Deutung gezogen.

sich die Vermählung der Seele mit Gott, die höchste Form der Gotteinung, die Gleichgestaltung mit Gott. Diese Wohnung wird als die innerste und als die kostbarste innerhalb der Seelenburg geschildert und mit einem Palast verglichen, der allein aus edelsten Materialien errichtet ist, und damit den würdigen Ort für die Einwohnung Gottes in der Seele des Menschen darstellt. Hier ist der Ort, an dem der Wille gänzlich in jenen Gottes eingeht und die Seele des Menschen gleichsam stirbt, um nur noch in Gott zu wohnen.

Bezogen auf die Inhalte Teresianischer Gebetsauffassung, lässt sich der *tempietto*artige Innenraum, womit Bernini die zentrale Szene einfasst, als Visualisierung von Teresas innerer Burg, genauer: von deren Nukleus, der siebten Wohnung, interpretieren.³⁹¹ Wenn Berninis Rahmung der Transverberationsszene durch die formale Kombination von *tabernacolo* und *tempietto*-Innenraum die semantischen Bezugsfelder konnotiert, die sich verkürzt mit den Themenüberschriften „Tor zum Himmel“ und „siebte Wohnung der Seelenburg“ betiteln lassen, dann zeigt diese Form möglicherweise eine bestimmte Verortung der Szene an sowie den Zugang oder die Zugangsmöglichkeit zu diesem Ort. Als Wohnung der Seelenburg handelt es sich um einen rein innerseelisch definierten Ort, der mit den Sinnen nicht wahrnehmbar ist. Das *tabernacolo* als formal untrennbar mit dem *tempietto*-Innern verbundene Einheit, würde dann als Ausdruck für „Tor zum Himmel“ den Zugang zur innersten Wohnung der Seelenburg markieren, so dass die Bezeichnung „Tor zum Himmel“ in einem metaphorischen Sinn zu verstehen wäre. Sie lässt sich dann als ebenfalls in das Innerste der Seele zu verlagernder Eingang zur Seelenwohnung begreifen, der nicht den Sinnen zugänglich ist, sondern allein auf mentalem Wege durchschritten werden kann. Das heißt, bezogen auf Teresas Theologie: über das innere Gebet. Sichtbar gemacht würden somit der prinzipiell nicht sichtbare Ort der Einwohnung Gottes in der Seele des Menschen und die Zugangsmöglichkeit hierzu. In diesem Zusammenhang spricht Teresa vom „zweiten Himmel“. Das ist der Seelenort im Menschen, in dem sich die Gotteinung vollziehen kann.³⁹² Begreift man den Innenraum, der die Transverberationsszene birgt, als Bild des „zweiten Himmels“, und damit als Bild der Seele, dann ist damit auch die Transverberationsszene als innerseelischer Vorgang

³⁹¹ Die Verknüpfung mit Teresas eigenen Aussagen fehlen bei Lavin, bei Preimesberger sowie in anderen Studien zur Kapelle Cornaro.

³⁹² PREIMESBERGER 1986 spricht im Zusammenhang seiner Ausdeutung des „*coelum*“-Begriffs am Eingangsbogen vom „Himmel der Transverberation“, bezieht diesen jedoch nicht auf Teresa, sondern spricht allgemein von der „üblichen Metapher ‚Himmel der Transverberation‘. Dazu Ergänzendes unten, wenn die *subscriptio* analoge Einheit an die Wort-Bild-Einheit des Eingangsbogens rückgebunden wird.

bezeichnet. Entsprechend verhält es sich folglich mit dem *tabernacolo* als „Tor zum Himmel“. In diesem Kontext definiert es sich als mentales „Tor zum Himmel“, als Durchlass zum Innern der Seele, in dem die Begegnung des Menschen mit Gott erfolgen kann. Mit dieser Interpretation findet sich die oben bereits formulierte Annahme untermauert, dass dem Betrachter der Kapelle Cornaro mit den Vitenszenen sowohl des Gewölbes als auch über dem Altar vor allem ein mentaler Vitenverlauf, Teresas Weg zum Gebet, und damit ihr Zugang zu Gott, vergegenwärtigt wird.

c) Die Kombination von *tabernacolo* und *tempietto*

Die Kombination der beiden Architekturformen lässt sich jedoch auch ohne Bezug zur Gebetsauffassung der Heiligen interpretieren. In einem Verfahren, das analog zum oben vorgenommenen „Lesen“ von Typen und Motiven beschaffen ist, kann im Folgenden auch die Architektur erfasst werden, indem sie mit entsprechenden Typen zusammengesehen wird, die eine tabernakelähnliche Front als Zugang zu einem prächtig gestalteten Innenraum mit zentralem Inhalt aufweisen. Eine auffällige formale Analogie besteht zu Hostienbehältern, zumal zu Sakramentstabernakeln und Monstranzen.³⁹³ Damit würde die Transverberationsszene in die Position der Hostie rücken. Kann es hierbei einen über den formalen Analogieschluss hinausreichende Relation geben, die in einem semantischen Konnex zwischen Transverberationsszene und Hostie besteht, oder führt eine solche Analogie im Zusammenhang mit Berninis Konzeption der zentralen Bildeinheit über dem Altar der Kapelle Cornaro nicht weiter?

Während mit Monstranzen die Hostie selbst explizit ausgestellt wird, dienen Sakramentsbehälter dazu, das Brot der Eucharistie zu bergen und es auch dem Anblick Unbefugter zu entziehen. Dabei weisen die Türen der Sakramentsgehäuse meist Bilder auf, die auf das eingeschlossene Innere anspielen, und damit insbesondere auf das Geheimnis vom Sakrament der Eucharistie verweisen. Es handelt es sich in der Regel um Darstellungen der Hostie, des Kelchs, des Lammes Gottes, der Pietà, des Schmerzensmannes.³⁹⁴ [Abb. 96,

³⁹³ Bereits LAVIN 1980 assoziiert hiermit die Offenbarung eines heiligsten Innern, eines *Sanctum Sanctorum*. - Auf Sakramentstabernakel als „Vorlage“ zu Berninis Konzeption geht auch Lavin im weiteren Verlauf seiner Monographie ein, doch konzentriert er sich dabei auf das perspektivische Sakramentstabernakel. Er sieht eine Analogie zwischen diesem - konkret verweist er auf das von S. Paolo Maggiore in Bologna [Abb. 98] - und der Kapellengestaltung Berninis, indem er die Kapellenseitenwände mit den *corretti* und den Mitgliedern der Familie Cornaro mit in seine Interpretation einbezieht. Ich gehe mit meinem Vergleich anders vor und beziehe die Seitenwände auf dieser Interpretationsstufe noch nicht mit ein.

³⁹⁴ Dazu siehe ausführlich COPE 1979.

Abb. 97, Abb. 98] Ist Berninis Transverberationsszene möglicherweise analog zu diesen Bildern zu begreifen? Dabei ist dann allerdings der Zeichencharakter dieser Bilder in Bezug auf das, worauf sie verweisen, zu bedenken, das ist das Sakrament der Eucharistie.

2) 4. Drei Arten von Zeichen

Hier kann wiederum der Zeichenbegriff Tesauros angeführt werden, der bereits im Zusammenhang mit der Interpretation des Monuments für Mathilde von Tuszien relevant gewesen ist, dort allerdings die Beziehung betraf, die zwischen dem in der *pictura* dargestellten Objekt und dem abwesenden, metaphorisierten Objekt bestand. Zusammenfassend lässt sich für die folgenden Interpretationsschritte Folgendes anführen: Durch die Relation von Bezeichnendem (*significante*) und Bezeichnetem (*significato*) wird der *conchetto* definiert, wobei *significante* das Objekt der Metapher bezeichnet und *significato* das metaphorisierte Objekt. Die Beziehung zwischen diesen variiert graduell, kann gänzlich konventionell sein, aber auch lediglich wahrscheinlich begründet. Damit ist grob der Charakter der drei Arten von Zeichen umspannt, die von Tesauro im Einzelnen wie folgt begründet werden: Die erste Art von Zeichen beruht vollkommen auf Konvention. Hierzu gehören Hieroglyphen, Chiffren, militärische Abzeichen und andere Zeichen, die aufgrund von Übereinkunft erfassbar sind. Die zweite Art zeichnet sich unter anderem durch das Verhältnis von Ursache und Wirkung aus, von Konsequenz, Gewohnheit, Proportion des Teils zum Ganzen. Es handelt sich um metonymisch oder synekdochisch definierte Beziehungen, die innerhalb des Bereichs eines *conchetto* bestehen.³⁹⁵ Die dritte Art von Beziehung zwischen *significante* und *significato* beruht auf dem Prinzip der Ähnlichkeit. Hier erfolgt eine Verschiebung auf eine andere konzeptuelle und semantische Ebene, und zwar auf der Grundlage eines Sems, von dem angenommen wird, dass es sowohl dem *significante* als auch dem *significato* gemeinsam sei. In diesem Kontext haben wir es mit dem Tropus Metapher zu tun. Als Beispiel lässt sich hierzu Tesauros immer wieder angeführte Imprese für Ludwig XII. heranziehen: das Stachelschwein, dessen herausragende Eigenschaft darin besteht, mit seinen Stacheln sowohl nahe als auch weit entfernte Feinde verletzen zu können. Diese Qualität bildet das gemeinsame Sem, das Tier und König vergleichbar werden lässt.³⁹⁶

³⁹⁵ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 47 f.

³⁹⁶ Tesauros Klassifikation von Zeichen kommt jener nahe, die in der Semiotik von Peirce vertreten wird. Ausführlich dazu siehe oben im Zusammenhang mit dem Kapitel zum Monument für Mathilde von Tuszien.

Das Bild der Hostie auf der Tür ist dem Gegenstand im Sakramentsbehälter physisch ähnlich und lässt sich damit dem von Tesauro unterschiedenen dritten Zeichentypus der Ähnlichkeit subsumieren.³⁹⁷ Bei den anderen Bildern, den figuralen Darstellungen, dagegen ist keine Ähnlichkeit zur Hostie angezeigt. Sie stehen auch nicht in einem relationalen Verhältnis, das rein auf Konvention beruht, so dass sie sich dem ersten Zeichentypus zuordnen ließen. Sie könnten aus diesen Gründen dem zweiten Zeichentypus zugeordnet werden, der dadurch gekennzeichnet ist, dass hier keine Ähnlichkeit zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem besteht und diese in einem relationalen Verhältnis von Ursache, Wirkung, Gewohnheit, Ort, Mittel oder Proportion, usf. zueinander stehen können. Das ist zum Beispiel für den Kelch der Fall, dessen Inhalt das Blut Christi ist; hiermit ist die Relation des Mittels angezeigt. Wie aber sieht es mit den figürlichen Darstellungen aus, den Bildern vom Schmerzensmann, der Pietà, und weiteren ähnlichen Bildern? Auf den ersten Blick lässt sich zwischen diesen und dem Bezeichneten keine Ähnlichkeit feststellen, schon gar nicht im physischen Sinne. Doch besieht man sich Tesauros Definition des dritten Zeichentypus genauer, zeigt sich, dass mit Ähnlichkeit nicht rein physische Ähnlichkeit gemeint ist. Vielmehr kann Ähnlichkeit sich auch über ein dem Bezeichneten und Bezeichnenden gemeinsames Sem definieren, das nicht sichtbar gemacht sein muss im Zeichen.³⁹⁸ Damit gelingt auch der Sprung auf eine andere semantische Ebene, während der Index nicht über Bereich eines *concetto* hinausführt.

Genau nach diesem Prinzip kann zwischen der Transverberationsszene und der Eucharistie eine Ähnlichkeit festgestellt werden. Das beiden gemeinsame Sem könnte die Ekstase sein, die ein kennzeichnendes Merkmal der Transverberation Teresas ist, aber auch von zeitgenössischen Theologen als mögliches Merkmal der Eucharistie erfasst worden ist. Hier sind vor allem die Schriften des Cristobal Fonseca zu nennen, worin das Verhältnis von Eucharistie und Ekstase eine breitere Erörterung findet.³⁹⁹ Damit ließe sich die Transverberationsszene Berninis als dem dritten Zeichentypus Tesauros zugehörig

³⁹⁷ Von einem Symbol, das den ersten Zeichentypus definiert, kann hier nicht die Rede sein, da das Bild der Hostie nicht konventional in Bezug auf Eucharistie festgelegt ist, sondern in seinem Verweis auf die Hostie als wesentlichem Bestandteil des Sakraments von der Sache her definiert ist.

³⁹⁸ Hier liegt der große Unterschied zu Peirce Dreiteilung von Zeichen; INNOCENTI, L. 1983, S. 45 ff., führt beide Theoretiker vergleichend an, verweist aber nicht auf diesen markanten Unterschied. Dabei ist dieser fundamental und geradezu bezeichnend für die Zeichenauffassung der Konzeptisten. Diese Art der Ähnlichkeit, die Tesauro feststellt, hat die Struktur einer Metapher! Damit zeigt sich, dass man hier, in der Charakterisierung des Zeichentypus, allein mit einem modernen semiotischen Zeichenbegriff nicht weiterkäme und der Sache nicht wirklich gerecht werden könnte.

³⁹⁹ Vgl. TIETZ 1973, S. 116 ff., zu François de Sales und Fonseca. Im Rahmen dieser Arbeit kann hierauf nicht weiter eingegangen werden. Das führt in theologische Bereiche, die zu erörtern im Kontext der Arbeit nicht notwendig sind, da sie nur bedingt zur Klärung der Thesen und Fragen beitragen.

klassifizieren, womit sie sich in die Reihe der oben angeführten Bilder nahtlos einpasst, wenn das auch vielleicht auf den ersten Blick fast schon blasphemisch scheinen mag, da sich das Bild von der Transverberation der Teresa von Avila auf den ersten Blick nicht gleichermaßen eng auf das Sakrament der Eucharistie zu beziehen scheint, wie zum Beispiel das Bild vom Schmerzensmann oder von der Pietà.

Möglicherweise ist gerade aus dem Grunde das Phänomen der Ekstase in Berninis Darstellung der Transverberation Teresas betont und nicht deren Visions- oder Gebetscharakter, um eine Verbindung zum Sakrament der Eucharistie sichtbar werden zu lassen.⁴⁰⁰ Damit würde Berninis Darstellung eindeutig die Ekstase als bedeutungsrelevantes Merkmal akzentuieren und nicht die Visualisierung des Vorgangs „Transverberation der Heiligen Teresa von Avila“. Im möglichen Bezug zur Eucharistie fände diese Darstellung eine Begründung.⁴⁰¹ Im weiteren Verlauf der Analyse, wenn das weitere kontextuelle Umfeld, zumal die Seitenwände der Kapelle, mit in die Interpretation einbezogen werden, ist hierauf wieder zurückzukommen. Thematisch fügt sich dann auch die Abendmahldarstellung an der Frontseite des Altars in diesen Kontext ein.⁴⁰²

2) 5. Der argute concetto

Begreift man den Rahmen und die Einfassung der Transverberationsszene als bedeutungstragende Einheiten, dann konnotieren möglicherweise auch die mit Stuck applizierten und von Wolken umringten drei Cherubköpfchen auf dem Dreiecksgiebel sowie das brennende Herz auf dem mit Rankenornamenten verzierten Gebälk darunter eine Semantik, die sich den oben ermittelten Inhalte und Themen zuordnen lässt. Es handelt sich hierbei um kleinere Bildeinheiten, so dass man annehmen kann, dass ihnen als potenzielle bedeutungstragende Einheiten nicht unbedingt eine zentrale Rolle zukommt. Sie dürfen vielmehr das bisher Analytierte in einer bestimmten Hinsicht akzentuieren, die Semantik des Rahmens und des Raumes, der die Szene einfasst, auf eine eindeutiger definierte Semantik hin ausrichten.

⁴⁰⁰ Eine solche Verbindung lässt sich auch in der Vita Teresas aufzeigen, allerdings handelt es sich dabei nicht um eine theoretisch begründete Relation, sondern um die private Erfahrung der Heiligen. Beim Empfangen der Hostie beziehungsweise während der Kommunion fällt Teresa oftmals in einen ekstatischen Zustand. STRUCKEN 1999.

⁴⁰¹ Mit dem auf Peirce basierenden semiotischen Zeichenbegriff hätte man eine Ähnlichkeitsrelation zwischen der Transverberationsdarstellung Berninis und dem Sakrament der Eucharistie nicht ermitteln können. Siehe vorige Anmerkungen.

⁴⁰² Hierzu siehe unten, zumal im Zusammenhang mit der Diskussion der Funktion der Kapelle und der Liturgie.

Die drei Cherubköpfe und das brennende Herz lassen sich in einer vertikal ausgerichteten syntagmatischen Relation zum Gewölbe und zur Szene im Rahmen sehen. Dabei bilden die Wolken, die die Köpfe umgeben, sowie der goldgelbe Grund von Giebelfeld und brennendem Herzen, die Verbindungselemente, womit sowohl eine Anknüpfung an das Gewölbe darüber als auch an die Szene darunter erfolgen kann. Im Gold der Grundierung ist möglicherweise eine Verbindung zum himmlischen Licht zu ersehen, indem mit dem Gold das Gold des Lichts angenommen ist, das von der Heilig Geist Taube ausgeht und die Szene unterhalb des Giebels im Tabernakel überstrahlt. Mit den Wolken wird an die Wolken des Gewölbes angeknüpft sowie an jene, die in der Transverberationsszene als Agens auftaucht. Eventuell weisen sich Giebelfeld und Gebälk damit dezidiert als Zwischen- beziehungsweise Bindeglied aus, womit das über ihnen Dargestellte mit dem darunter im Tabernakel Gezeigten in bestimmter Hinsicht nicht nur formal verbunden wird. So wird die Transverberationsszene von diesen beiden architektonischen Einheiten „buchstäblich“ überwölbt. Zugleich bilden sie Bestandteile des *tabernacolo*-Rahmens und lassen sich auch in einer semantisch definierten Relation zu diesem begreifen. Möglicherweise definieren sie dessen Semantik in bestimmter Weise und akzentuieren ein Merkmal des „Tors zum Himmel“, und damit auch entsprechend die Relation, die sich in vertikaler Ausrichtung zwischen der Heilig Geist Taube im Gewölbe und der Szene im „Tor zum Himmel“ bestimmt.

Mit ihrer Positionierung weisen die drei Cherubköpfchen eine explizite Verbindung zur Szene darunter auf. So sind die beiden äußeren parallel zu Engel und Heiliger angeordnet. Der mittlere Cherubkopf schaut nach oben, befindet sich, planimetrisch gesehen, auf einer Linie mit der Heilig Geist Taube. In Verbindung mit der oben erfolgten Bildanalyse der Figurengruppe, wonach sich der Engel als visualisierter Stellvertreter Gottes und die Figur der Teresa unter anderem als Ausdruck von vollkommener *Imitatio Christi* sowie *Imitatio Mariae* auffassen lassen, stellen die drei Köpfe möglicherweise ein Bild für die dreieine Gottheit, die Trinität, dar. Ihre Verortung im Feld eines Dreiecksgiebels kann diese Semantik untermauern. Die geometrische Form des Dreiecks gilt als gängiges Symbol der Trinität und wird nicht selten auch in der architektonischen Einheit des Giebeldreiecks erkannt. Gestützt wird eine solche Lesart zudem durch die syntagmatische Relation zwischen den drei Köpfen und der Heilig Geist Taube im Gewölbezentrum. Syntaktisch gesehen liegt das mittlere der drei Cherubköpfe nicht nur mit der Heilig Geist Taube im Gewölbe auf einer imaginären vertikalen Achse, die die Mitte der Kapelle durchzieht,

sondern auch mit dem brennenden Herzen, das auf das Gebälk appliziert ist. Das brennende Herz gilt als Symbol der göttlichen Liebe beziehungsweise der liebenden Verbindung von Gott und Mensch.⁴⁰³ Diese kennzeichnet vor allem das Wesen des Heiligen Geists; sein Wirken ist definiert als liebendes Durchdringen von Himmel und Erde, als Gott und Mensch in Liebe verbindendes Element.⁴⁰⁴ Damit scheint die Vertikale mit einer konkreten Semantik „belegt“. Oben und unten sind durch den Geist der Trinität bestimmt: die Himmel und Erde durchdringende Liebe zwischen Gott und Mensch. Dafür zeugt wohl auch seine besondere Betonung gegenüber den anderen beiden göttlichen Personen. Er ist mit dem Bild der Heilig Geist Taube in der Kapelle gegenwärtig repräsentiert. So gesehen steht „das Tor zum Himmel“ als Durchlass zum inneren Himmel unter dem Dach der trinitarischen Liebe.⁴⁰⁵ Konkretisieren lässt sich diese Aussage mit Blick auf Äußerungen, die Teresa von Avila im Zusammenhang mit diesem Themenkomplex trifft.⁴⁰⁶ Damit ist zu ersehen, dass das vom Rahmen und *tempietto*-Innern Eingefasste primär vom Wesen der Trinität geprägt sein dürfte.

Im Gebet der Gotteinung erfolgt mit dessen stufenweiser Vervollkommnung die immer tiefer gehende Übergabe des Willens an Gott. In der Gleichgestaltung mit Gott gehen die drei Seelenvermögen Wille (*voluntas*), Intellekt (*intellectus*) und Gedächtnis beziehungsweise Erinnerung (*memoria*) gänzlich in Gott ein. Sie verharren dann in vollkommener Ruhe und Passivität.⁴⁰⁷ Die drei Seelenvermögen des Menschen werden als Bild der Trinität aufgefasst. Sie bilden das Wesen der göttlichen *imago*, das Spiegelbild Gottes in der Seele des Menschen. Wenn die Seele folglich in Gott eingeht, dann zeigt sie sich als sein Spiegelbild. Auch in der Ekstase als einer Form der Gotteinung erfahren die Seelenvermögen ein Aufgehen in Gottes Wille. Berninis Transverberationsszene zeigt

⁴⁰³ Dazu siehe TREFFERS 1998.

⁴⁰⁴ Siehe GRESHAKE 1997 und STRUCKEN 1999, S. 119-133.

⁴⁰⁵ Auf dieser Linie befinden sich auch der Kopf Christi des Abendmahlreliefs sowie der Kranz im Bogenscheitel.

⁴⁰⁶ In Teresas Denken kommt der Trinität eine zentrale Stellung zu. Nachdem es lange Zeit rein christologisch ausgerichtet war, gelangt Teresa im Verlauf ihrer immer intensiver werdenden Begegnungen mit Gott zur Auffassung von der Zentralität des Trinitätsgedankens im christlichen Glauben. Begegnungen mit Gott erfährt sie ab einem bestimmten Zeitpunkt dezidiert im Bewusstsein seiner dreieinen Person. Siehe STRUCKEN 1999, S. 119-133.

⁴⁰⁷ Das ist ein prinzipiell von Augustinus geprägter Gedanke, den Teresa in ihren Schriften wieder aufgreift. Siehe dazu TIETZ 1973, S. 182-187, der zur Auffassung von der einenden Liebe zwischen Gott und den Menschen auch die im Cinque- und Seicento verbreitete Idee von der Verschmelzung der Seele mit Gott anführt, die zum Beispiel François de Sales vertritt. Es handelt sich hier um zwei verschiedene Konzepte der Liebesvereinigung der menschlichen Seele mit Gott, von denen wohl Letztere, die unter anderem François de Sales, aber nicht Teresa von Avila vertritt, nach Tietz die populärere gewesen sein dürfte. Es wird sich zeigen, dass hier nicht der einzige Bezug zu Augustinus festzustellen ist. Der Rekurs auf seine Vorstellungen und Gedanken scheint geradezu allgegenwärtig.

Teresa in der Ekstase. Damit kann die Figur als Bild der menschlichen Seele verstanden werden, in welcher die Seelenvermögen in Gott eingehen. Überspitzt lässt sich folgern: Durch die Applikationen auf dem Giebel wird die Figur der Teresa in Ekstase als Bild der Seele gekennzeichnet, das durch die drei Cherubköpfchen explizit charakterisiert ist als Bild der Trinität beziehungsweise *imago* Gottes. Damit wäre der Figur der Teresa zusätzlich zu den oben bereits angeführten Assoziationen von Typen, die bestimmte Bedeutungen konnotieren, eine weitere Semantik hinzugefügt. Man kann auch von der Ermittlung eines hinzukommenden *concetto* sprechen, der sich zusammen mit den anderen *concetti* um die Figur der Teresa gruppiert. Indem sich die drei Cherubköpfchen durch ihre Applikation auf den *tabernacolo*-Rahmen als diesem zugehörig zeigen, lässt sich auch die Semantik von „Tor zum Himmel“, „Trinität“ und „menschliche Seele als *imago* Gottes“ untereinander verbunden sehen.

Sowohl der tabernakelartige Rahmen als auch dessen Stuckapplikationen ließen sich als Ausdruck für etwas anderes, das heißt, in Bezug auf einen *sensus spiritualis* „lesen“. Möglicherweise können auch die Komponenten der zentralen Szene entsprechend erfasst und mit deren Semantik verknüpft werden, und sind damit unter dem Dach von Trinität und Liebe zu verankern. In diesem Kontext konnotiert der Engel die Inhalte „Liebe“ und „Bote von Gott“ beziehungsweise „Mittler zwischen Gott und Mensch“. Die Lichtstrahlen und der Pfeil lassen sich in einer formal-syntaktischen Verbindung sehen, die einmal aufgrund der gemeinsamen Farbigkeit gesehen werden kann. Zugleich fügt sich der Pfeil syntagmatisch den Lichtstrahlen ein, und zwar derart, dass sich der „Strahl“ des Pfeils als singuläre Einheit gegenüber einer Vielzahl von Strahlen, und damit einer ihm übergeordneten Einheit des Lichts begreifen lässt. Über die ihnen gemeinsame Farbigkeit ist nicht allein eine formal-syntaktische Verbindung zwischen Lichtstrahlen und Pfeil angezeigt, sondern auch eine semantische: die von der Stimme Gottes und dem Wort Gottes. Für Ersteres kann das Licht stehen, für Letzteres der Pfeil. Die Wolke, die vor dem Hintergrund des Lichts, den Engel und Teresa trägt, kann ebenfalls als Ausdruck für die Stimme Gottes gelten. Sie steht aber auch für die Menschheit Christi. Addiert man diese singulären Bedeutungseinheiten zu einer „Gesamtsumme“ und ermittelt damit ein sie alle gleichermaßen umfassendes Thema, gelangt man über die „Kette“ der semantischen Glieder „Seele“, „Liebe“, „Stimme Gottes“, „Wort Gottes“, „Menschheit Christi“ mit der hierzu übergeordneten Thematik „trinitarische Liebe“ und „Tor zum Himmel“ zum Thema „Inkarnation des *logos*“.

Bereits vor allen Zeiten beschließt die Trinität in der überbordenden Liebe Gottes zum Menschen die Inkarnation. Einmalig vollzieht sie sich in der auserwählten Person Mariens. Doch erfolgt sie immer wieder aufs Neue in der Begegnung des Menschen mit Gott. Es handelt sich hierbei um ein mentales, innerseelisches Phänomen, das zeitlos gilt bis zum Jüngsten Gericht.⁴⁰⁸ Im Kontext der Trinitätsvorstellungen kennzeichnet die Liebe vor allem die Vater und Sohn verbindende Liebe. Diese Liebe bedingt den Beschluss der Fleischwerdung und den Opfertod des Sohnes, um den Menschen von seiner Sünde zu erlösen und wieder zur Schöpfung zurückzuführen. Dabei vollzieht sich diese Rückführung noch immer und wird erst vollendet sein am Tag des Jüngsten Gerichts. Entsprechend erfolgt auch die Inkarnation des *logos* beständig und immer wieder von neuem in der Seele des Menschen. Wenn mit der Figur Teresas das Bild der menschlichen Seele wiedergegeben ist, dann kann mit ihr der Ort der sich wiederholenden Begegnung mit Gott versinnbildlicht sein. Das ist konkret: die Inkarnation als Sprung des *logos* in das Herz des Gläubigen.⁴⁰⁹ Vor dem Hintergrund dieses Kontextes würde sich wiederum erklären, warum die Transverberationsszene Berninis die Ekstase betont und diese ausgerechnet anhand der Herzverwundung visualisiert wird. Diese zeichnet sich durch das Merkmal der Wiederholung aus, das auch die Inkarnation des *logos* charakterisiert. Der Transverberation kommt im Zusammenhang mit dieser Interpretation ein nur attributiver Status gegenüber der zentralen, akzentuierten Ekstase zu.

Auch das Thema „Inkarnation des *logos*“ lässt sich als *conchetto* im Rahmen konzeptistischer Poetik begreifen. Allerdings unterscheidet sich dieser von den oben bereits angeführten *concetti*. Er fügt sich nicht wie jene an eine zentrale Einheit an und gruppiert sich mit weiteren gleichwertigen *concetti* um diese herum. Er erschließt sich vielmehr aus einer Summe von einfachen *concetti*.⁴¹⁰ Dieser *conchetto* knüpft somit nicht

⁴⁰⁸ Vgl. RAHNER 1964 zum Sprung des *logos* in das Herz der Gläubigen. Es würde hier zu weit führen, dieses theologische Thema zu vertiefen. Von Bedeutung ist hier lediglich, dass die Inkarnation nicht als einmaliger, singulärer Akt in fern vergangener Zeit zu begreifen ist, sondern dass damit etwas bezeichnet ist, das zeitlos besteht und sich immer wieder von Neuem im Herzen bzw. in der Seele des gläubigen Christen vollzieht.

⁴⁰⁹ Vor dem Hintergrund des *conchetto* „*Imitatio Mariae*“ scheint in der Versinnbildlichung der Seele zugleich auch das Bild von Maria auf, und ergänzt hierdurch die Interpretation im Kontext der Inkarnation.

⁴¹⁰ Denkbar sind weitere ähnliche *concetti*, die sich aus der Summe von einfachen *concetti* zusammensetzen; doch in unserem Kontext scheint mir der soeben vorskizzierte der einzige ersichtliche *conchetto* der komplexeren Art. Es kann aber gut sein, dass die von mir vorgenommene Erschließung des *conchetto* „Inkarnation des *logos*“ noch durch weitere gleichwertige *concetti* ergänzt werden kann. Das entspricht der Theorie Tesauros von den unendlichen Möglichkeiten, auf spielerische, aber auch geradezu willkürliche Weise *concetti* zu bilden.

direkt an die *vocabulo* analogen Einheiten an, sondern rekuriert auf eine erste Schicht von *concetti*, die diese Einheiten bereits umgibt, und ist damit nur noch mittelbar mit diesen verbunden. Durch die zwischengeschobene Schicht von Bedeutungseinheiten, die zu einer vollkommen neuen Bedeutung „addiert“ werden können, kann dieser Schritt des Zusammenziehens von Bedeutungen den Eindruck von Willkür entstehen lassen. Was den *concetto* der „Inkarnation“ wesentlich von den anderen unterscheidet: Er setzt sich aus Ausdrücken zusammen, die nicht in ihrem Literalsinn verstanden werden, sondern in einem *sensus spiritualis*. Dieser *concetto* kann analog verstanden werden zur einer impliziten Allegorie, die sich dadurch auszeichnet, dass der ihr zugrunde liegende Text in jeder Hinsicht in einem übertragenen Sinne zu lesen ist, ohne dass im Text selbst explizite Hinweise darauf gegeben würden.⁴¹¹

Im Rahmen der Emblemkonzeption Tesauros kann ein *concetto*, der eine zur Allegorie analoge Struktur aufweist, Teil eines sogenannten metaphorischen Argumentes sein, das sich in insgesamt drei operativen Stufen erschließen lässt. Dieses wurde bereits im Zusammenhang mit dem Denkmal für Mathilde von Tuszien thematisiert. Dort allerdings entspannt es sich allein zwischen der Wort-Bild-Einheit, die das Monument überfängt, und lässt sich damit als strukturelle Substanz einer Impresen analoger Einheit erfassen, zu welcher sich die darunter liegenden Bildeinheiten Emblem analog ergänzend hinzufügen lassen. Diese formieren mit jener ein Gebilde, das auch als „emblematische Imprese“ umschrieben werden kann. Im Kontext der Kapelle Cornaro ließ sich die Wort-Bild-Einheit am Eingangsbogen als Ausdruck eines *concetto* „Inkarnation des *logos*“ verstehen, doch ein metaphorisches Argument hat sich hier nicht erschlossen. Möglicherweise kann dies jedoch mittels der *subscriptio* analogen Einheit geschehen, deren Interpretation hiermit gerade an einem „kritischen Punkt“ angelangt scheint, von dem aus der „Sprung“ zur Wort-Bild-Einheit und damit die Freilegung einer möglichen Relation zu dieser erfolgen kann.⁴¹² Hierzu werden im Folgenden die Voraussetzungen dargelegt, die aus der Werte konzeptistischer Poetik notwendig sind, damit ein metaphorisches Argument gebildet werden kann. Dieses wird auch Paralogismus (*paralogismo*) genannt oder Poetischer Syllogismus.

⁴¹¹ Hierdurch ist der Unterschied zur sogenannten expliziten Allegorie definiert. Siehe dazu KURZ 1997.

⁴¹² Zunächst jedoch wird die Interpretation der *subscriptio* analogen Einheit zu einem Ende geführt, denn noch bleibt die hier als möglich aufgezeigte Verbindungsstruktur zur Wort-Bild-Einheit reine Vermutung.

2) 6. Die drei *operationi dell'intelletto*

Concetti lassen sich in drei Operationen (*operationi dell'intelletto*) erzeugen. Dabei handelt es sich um die Erzeugung von drei verschiedenen Arten von *concetti*. Zwei davon sind im Kontext der bisherigen Interpretation der Kapelle Cornaro bereits analysiert worden. Da ist die große Gruppe der sogenannten einfachen *concetti*, die sich um eine zentrale Einheit gruppieren, oder in der Sprache Tesauros: um ein *vocabulo*, das als eine „parola pellegrina, velocemente significante un' oggetto per mezzo di un'altro“ definiert ist.⁴¹³ Um diese sogenannten einfachen *concetti* erschaffen zu können, sind die acht von Tesauo unterschiedenen Kategorien von Metaphern von Bedeutung. Auf dem Weg zum dritten *concetto*, dem *concetto ingenuo*, bilden die einfachen *concetti* die Grundlage der ersten *operazione dell'intelletto*. Es liess sich ersehen, dass Bernini vor allem mit Gegensätzen arbeitet, die sich auch Tesauros siebter Metaphernform, der *metafora di opposizione*, zuordnen lassen. Ebenso zeigen sich über die Darstellungsweise der zentralen Bildeinheit über dem Altar die „Metaphern“ *iperbole*, persuasive Vergrößerung, und *ipotiposi* beziehungsweise *evidentia*, verwirklicht. Damit sind die vierte und die fünfte Kategorie in Tesauros Schema von *metafore* realisiert.⁴¹⁴ Mit dem zuletzt ermittelten *concetto*, der wie die Wort-Bild-Einheit am Eingangsbogen der Kapelle das Thema „Inkarnation des *logos*“ freigab, ist ein *concetto* der zweiten Art gegeben, ein arguter *concetto*. Dieser entsteht auf der zweiten Stufe der *operazione dell'intelletto* und wird auch „metaphorische Proposition“ (*propositione metaforica*) genannt.⁴¹⁵ Hierzu zählen unter anderem Allegorien. Der *concetto* „Inkarnation des *logos*“ erwies sich als analog zur Allegorie strukturiert. Damit stellt er möglicherweise eine metaphorische Proposition dar, die wiederum als Zwischenglied eines metaphorischen Arguments beziehungsweise eines Paralogismus gelten kann. Ein solcher bildet das Ergebnis der dritten *operazione dell'intelletto* und entsteht aus den *propositioni metaforiche*, den *concetti* der zweiten Operationsstufe. Im Idealfall strukturiert der Paralogismus die Emblemkonzeption oder liegt er ihr zugrunde. Sollte mit dem *concetto* die Vorstufe eines metaphorischen Arguments bezeichnet sein, dann erweisen sich die bisher interpretierten Bildeinheiten der Kapelle Cornaro sowie die noch zu analysierenden tatsächlich als *subscriptio* analog, denn damit korreliert deren Beschaffenheit mit der von Tesauro innerhalb seines

⁴¹³ TESAURO/BUCK 1670/1969, S. 302.

⁴¹⁴ Es lassen sich eventuell auch weitere Bezüge zu weiteren Kategorien von Tesauros *metafore* herstellen, doch beschränke ich mich hier auf diese offensichtlichen. Für die folgenden Ausführungen ist das ausreichend. Wichtig waren diese Ausformungen der *metafore* in ihrer jeweiligen Auswirkung: So gilt zum Beispiel die siebte *metafora*, die *metafora di opposizione*, als die Form, womit *meraviglia* ausgelöst werden kann.

⁴¹⁵ TESAURO/BUCK 1670/1969, S. 481 ff.

konzeptistischen Entwurfs von Emblematik definierten *subscriptio*. In der *subscriptio* kann eine eigene logische Argumentation durchgeführt werden, die dann allerdings auch in einer bestimmten Form an *pictura* und *inscriptio* rückzubinden ist. Die folgenden Analysen dienen vor allem dazu, diese Möglichkeit der Systemreferenz von Berninis Kapelle Cornaro im Hinblick auf die emblematische *subscriptio* zu überprüfen. Dabei definiert sich das Interpretationsverfahren entsprechend zur bereits eingeschlagenen Vorgehensweise über die Erweiterung des kontextuellen Umfeldes und die Einbeziehung weiterer rahmender Einheiten.

Möglicherweise eröffnet sich hiermit nicht allein eine Klärung der relationalen Verhältnisse zwischen den analog verstandenen emblematischen Einheiten *pictura*, *inscriptio* und *subscriptio*. Eventuell werden nun auch die weiteren deiktischen Bezüge offensichtlich, die das konzeptistische Emblem in der Regel prägen. Das sind neben dieser infraemblematischen Deixis die selbstverweisende sowie die sogenannte echte Deixis, die auf den Betrachter ausgerichtet ist.⁴¹⁶ Dabei wird von der Annahme ausgegangen, dass mit den lateralen und unteren Kapelleneinheiten als Bestandteil des *subscriptio* analogen Parts die kommunikative Funktion desselben explizit wird und hier die konkrete Ausrichtung auf den externen Betrachter zu verorten ist, die sich mittels rezeptionsrelevanter und kommunikationsorientierter Signale manifestiert.

2) 7. Die Cornaro

Die Seitenwände nehmen sich ein wenig aus wie eine weitere äußere Rahmung, die zusätzlich zum *tabernacolo* die zentrale Transverberationsszene sowie den *tabernacolo* selbst einfasst. [Abb. 99] Den vorderen Abschluss der Kapelle, und damit auch der seitlichen Einfassungen, bildet eine kleine Eingangsbalustrade mit zwei zentralen Türen, worauf golden appliziert zwei brennende Herzen angebracht sind. In logenartigen Nischen, deren Hintergrund die Öffnung in einen weiteren Raum suggerieren, zeigen sich pro Seitenwand je vier Mitglieder der venezianischen Familie Cornaro hinter einer Balustrade. [Abb. 101 und Abb. 102]

⁴¹⁶ Diese drei deiktischen Formen lassen sich in der Interpretation im Zusammenhang mit der *subscriptio* nicht strikt trennen. Sie spielen vielmehr ineinander und sind wohl gerade in ihrer Vernetzung bedeutungsrelevant. Vgl. dazu INNOCENTI, L. 1983, S. 132-145.

Die logenartigen Nischen in den Seitenwänden der Kapelle mit dem marmornen Stoffimitat von schwarzem Trauerflor⁴¹⁷ und den Cornaro dahinter erinnern sehr an die zumeist im Chorraum angebrachten sogenannten *corretti*. Mit *corretti* werden logenartige Vorsprünge bezeichnet, die sich leicht balkonartig von der Wand abheben und Platz bieten für meist mehrere Personen. Sie dienen als Chortribüne für Kirchenmusiker und Sänger oder aber auch für höherrangige Personen weltlichen oder geistlichen Ranges, die einer Messe ungestört beiwohnen wollen.⁴¹⁸ Die *corretti* mit den Cornaro, die ein Zentrum flankieren, das einen Altar birgt, über dem etwas Leuchtendes exponiert ist, konnotieren die ephemeren Aufbauten zur Feier der vierzigstündigen Anbetung der ausgestellten und spektakulär inszenierten Hostie, den sogenannten *quarant' ore* Feiern.⁴¹⁹ Damit wird der Zeit nach Christi Tod bis zu seiner Auferstehung gedacht und an die Passion sowie an die Grabesruhe Christi erinnert. Dieser Brauch hat sich vor allem im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts zu einem aufwendig inszenierten Ereignis entwickelt und wurde im Seicento entsprechend, wenn nicht noch pompöser, umgesetzt. Renommiertere Künstler wurden verpflichtet, die *macchine* zu entwerfen, die ephemeren „Ausstellungsräume“ der zur Schau zu stellenden Hostie. Damit gemeint sind regelrechte Landschaftsinszenierungen oder kunstvoll arrangierte Perspektivierungen von ineinander verschachtelten Räumen, die die Hostie umgeben. Zugleich wird das Gesamtwerk von einer äußerst raffinierten Beleuchtung hinterfangen, die vor allem auf die Hostie ausgerichtet ist.⁴²⁰

Allerdings weist die Kapelle Cornaro keine zentral ausgestellte Hostie auf. An deren Stelle schwebt das Bild der Transverberation der Teresa von Avila. Knüpft man hier jedoch an die oben erfolgte Interpretation von der Szene der Transverberation als Bildzeichen für die

⁴¹⁷ Dazu siehe LAVIN 1980, S. 93-98.

⁴¹⁸ In letzterem Fall handelt es sich meist um verhüllte *corretti*, die vor dem Blick der sonstigen Kirchenbesucher schützen. Sie gibt es auch in Palästen im Anschluss an eine Privatkapelle, so dass Hausherr von dort aus die Messe miterleben und eventuell auch im Krankheitsfall dort liegen kann; das ermöglicht dem Betenden, der sich hier aufhält, ein konzentriertes, unbeobachtetes Sich-Versenken in das Gebet. Vgl. dazu WISCH 1990; BARRY 1999 zum ehemaligen *ronditorio* im Palazzo Farnese, Rom. Dieselbe Funktion wie *corretti* können auch kleine Räume erfüllen, die an die Rückwände von Chorräumen angebaut werden und lediglich durch eine relativ unspezifische Öffnung einen Blick auf den Kirchenraum gewähren; das ist zum Beispiel bei S. Andrea al Quirinale der Fall. GIJSBERS 1998; BARRY 1999: Verweis auf Ludovica Albertoni, die auf einem Bett in einem imaginären *corretto* liegend interpretiert werden kann, das einen Zugang zur Kirche aufweist.

⁴¹⁹ Vgl. Augustinus: *De Trinitate*, IV, 6 (PL 42,894 f.), IMORDE 1997, S. 36, JUNGSMANN 1952, S. 186.

⁴²⁰ Eine Sammlung von Bildbeispielen beziehungsweise potenziellen *inventioni* zu solchen *macchine* oder *apparati* finden sich in Roccamoras *Cifre dell'Eucaristia*; zum Teil haben sich Entwürfe, zum Beispiel von Menghini [Abb. 108] und da Cortona erhalten. [Abb. 109] Auch Entwürfe Berninis sind überliefert, beispielsweise in einer Graphik Piranesis zu einem Aufbau in der Cappella Paolina im Vatikanischen Palast. [Abb. 107] Mit diesem Beispiel ist die mögliche Kombination von ephemeren Aufbau und *corretti*, die diesen flankieren, veranschaulicht. Zum Vergleich siehe die Cappella Paolina mit *macchina* und ohne. [Abb. 107 und Abb. 106] Zur Geschichte der vierzigstündigen Anbetung siehe WEIL 1974 und 1990 und IMORDE 1997 und 1999.

Hostie an, dann ist die Konnotation von Aufbauten der vierzigstündigen Andacht noch untermauert.⁴²¹ In einem solchen Kontext kann das lebhafte Verhalten der Cornaro auf den ersten Blick eher befremden. Sie sind nicht in betender Andacht auf die zentrale Szene hin ausgerichtet. Stattdessen disputieren sie zum Teil lebhaft gestikulierend miteinander, blättern in einem Buch oder meditieren auch still für sich. Doch das, was sich im Zentrum der Kapelle zuträgt, das sehen sie nicht.⁴²² Dass gläubige Teilnehmer einer vierzigstündigen Anbetung der Hostie während der Andacht in Gespräche vertieft sind, scheint eher zweifelhaft, ebenso dass keiner der Anwesenden auf den Altar blickt oder zumindest in dessen Richtung. Von einer Analogie zu *quarant' ore* Inszenierungen kann somit möglicherweise im Zusammenhang mit der Kapelle Cornaro nur bedingt die Rede sein.

Versucht man, die Relation zwischen den Cornaro und der zentralen Figurenszene genauer zu analysieren und auch in einem thematischen Zusammenhang zu begreifen, bietet sich ein Rekurs auf Sixten Ringboms Kategorien zur Markierung von Sprech- und Gedankeninhalten in einem Bildwerk an. Die Transverberationsszene ist räumlich durch ihre artikulierte Rahmung eindeutig von den Cornaro abgesetzt. Dieses lässt sich nach Ringbom als „räumliche Differenzierung“ begreifen, die den Sprecher deutlich vom Rede- oder Vorstellungsinhalt absetzt.⁴²³ Ringboms Erörterungen dazu lassen sich folgendermaßen wiedergeben: Durch räumliche Differenzierung ist „es möglich, den Eindruck von der tatsächlichen Anwesenheit des Rede- oder Vorstellungsinhalts zu vermeiden: Das architektonisch abgetrennte Motiv [kann] sowohl der Vergangenheit als auch der Zukunft zugeordnet werden.“ Zudem kann es als etwas rein abstrakt oder hypothetisch Existierendes präsentiert werden.⁴²⁴ Die Transverberation der Teresa von Avila kann somit als Sprech- beziehungsweise Vorstellungsinhalt der Cornaro erfasst werden.⁴²⁵ Doch handelt es sich beim Rede- oder Vorstellungsinhalt der Cornaro um die

⁴²¹ Das käme dann einer interpretierten Kontexterweiterung jener Interpretation gleich. LAVIN 1980 führt hier zum Vergleich das perspektivische Sakramentstabernakel an. Dazu siehe bereits Anmerkung oben.

⁴²² Diese Tatsache wurde schon häufig festgestellt. Siehe KAUFFMANN 1970; LAVIN 1980, S. 101 ff.; MALGOUYRES s.l., S. 114.

⁴²³ RINGBOM 1992, S. 33: „Ein diskretes Mittel, den Redenden vom Sprechinhalt zu trennen, wurde häufig in der Illustrationskunst des 15. und 16. Jahrhunderts benutzt: r ä u m l i c h e D i f f e r e n z i e r u n g. Der Rede- oder Vorstellungsinhalt wurde in einen angemessen entfernten, abgegrenzten Teil des Bildraumes verlegt.“

⁴²⁴ RINGBOM 1992, S. 34.

⁴²⁵ Dass ein Gegenstand, über den ein Kreis von Personen spricht, über diesem sichtbar gemacht ist, dabei allerdings nicht durch Blicke oder Gesten direkt auf diesen Bezug genommen wird, entspricht einer gängigen Methode in der Kunst der Neuzeit, diesen als Gesprächsgegenstand der zusammen auftretenden Figuren zu kennzeichnen. Siehe beispielsweise Andrea del Sarto: Gespräch über die Trinität, Florenz, Palazzo Pitti. [Abb. 100]

Vision der Transverberation der Teresa von Avila? Macht das Sinn? Inwiefern kann sie als Thema für die Cornaro relevant sein?

Die Cornaro in den *corretti* weisen zwar in keinerlei Hinsicht eine direkte oder konkrete Verbindung zur Heiligen auf. Doch agieren sie untereinander, stehen teilweise in einem kommunikativen Austausch zueinander und sprechen dabei auch den Betrachter vor der Kapelle an. Die Kommunikation mit dem Betrachter erfolgt allerdings lediglich durch einen Cornaro explizit. Hier lässt sich von einer echten Deixis sprechen. Die anderen dagegen vermitteln indirekt beziehungsweise mittelbar Kommunikationssignale, die sich dem Betrachter vor allem über deren Gesten und Handlungen erschließen. Möglicherweise lässt sich über die Ansprachen an den Betrachter ein syntagmatisch definierter Bezug zur zentralen Szene ermitteln, und damit auch eine konkret formulierte Relation zwischen dem Stifter, seiner Familie und der Heiligen ersehen, der die Kapelle Cornaro gewidmet ist.

Von den acht Familienmitgliedern der Cornaro, die sich in den logenartigen Nischen der Seitenwände zeigen, schaut genau einer direkt in den Betrachterraum hinaus: Federico Cornaro [Abb. 103], dessen Aussehen vor allem durch die nach seinem Tod von der Propaganda Fide gestifteten Porträtbüste Giuliano Finellis verbürgt ist, nimmt konkret denjenigen Betrachter in den Blick, der auf dem im Kirchenboden vor der Cornaro-Kapelle markierten Punkt steht und von dort aus auf die Inszenierung Berninis schaut.⁴²⁶ Mit seinem Blick auf den Betrachter „formuliert“ Federico Cornaro ein explizites „Du“. Federico Cornaro könnte damit als „Sprecher“ der *subscriptio* analogen Einheit fungieren, der explizit den Kapellen externen Betrachter anspricht oder den Betenden vor der Kapelle.⁴²⁷ Das könnte auch bedeuten, dass er - und möglicherweise mit ihm auch die anderen Cornaro - als derjenige zu gelten hat, der über ein bestimmtes Thema „spricht“, das uns mittels der *subscriptio* analogen Einheit mitgeteilt wird.

⁴²⁶ Dazu LAVIN 1980, S. 98, der die Ausrichtung der Kapelle auf einen bestimmten Betrachterstandpunkt hin analysiert. Das erfolgt im Zusammenhang mit der in den logenartigen Nischen fingierten Hintergrundarchitektur. Zu Finelli siehe die Dissertation von Damian Dombrowski: Giuliano Finelli: Bildhauer zwischen Neapel und Rom, (= Schriften zur bildenden Kunst; 7) Frankfurt a. M./Berlin/Bern u. a. 1997. Der Blick Federicos begegnet uns bereits, wenn wir uns vom Langhaus her der Kapelle nähern. Mit ihm startet sozusagen unsere Wahrnehmung der Kapelle. Deshalb wohl ist hier auch nicht von einer Leserichtung auszugehen, die auf der linken Seite der Kapelle bzw. mit den Cornaro dort ansetzt, sondern mit jenen, die auf der rechten Seite sind.

⁴²⁷ Ob er sich damit auch als der eigentliche *inventore* des Kapellenprogramms zu erkennen gibt, das lässt sich nicht schlussfolgern. Es liegt kein konkret ausformuliertes Programm zur Kapelle vor, und über Wünsche und Anregungen des Stifters sowie seine Rolle innerhalb des Planungs- oder Konzeptionsverlaufs ist nichts bekannt. Federico kommt hier eher die Position zu, die man in Texten einem Erzähler zuweist, der nicht mit dem Autor identisch ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass wir Federico Cornaro als identisch aufzufassen haben mit dem Sprecher des Textes der *inscriptio*.

Um klärende Aussagen über die mögliche Funktion der Cornaro analog zur Rolle von Erzählern in Texten treffen zu können sowie auch hinsichtlich der möglichen Sprech- und Vorstellungsinhalte, lässt sich auf zweifache Weise vorgehen: So kann primär mit der Person des Kapellenstifters angesetzt werden. In einem zweiten Schritt können auch die Aktionen und Gesten der Cornaro als Rede relevante Signifikationsmechanismen interpretiert werden. Mit diesem interpretatorischen Vorgehen kann das Thema der *subscriptio* analogen Einheit differenzierter erfasst werden. Bisher wurde sie vor allem unter dem Aspekt der Vita Teresas von Avila analysiert. Nun rückt die Kapelle als Grabkapelle Federico Cornaros und als Gedenkstätte der Cornaro in das Zentrum der Interpretation. Dadurch lässt sich wahrscheinlich eine konkrete Verbindung zwischen den Cornaro und der Heiligen ansehen.

a) Federico Cornaro: Das Unsichtbare wird sichtbar oder Teresa, die Fürbitterin

Setzt man mit der Person des Federico Cornaro an, dann mit der einzigen Figur in Berninis Kapelle Cornaro, die in den Kirchenraum von S. Maria della Vittoria hinein und auf den Betrachter vor der Kapelle blickt. Aus der Darstellung seiner Person in der Kapelle lassen sich weiter keine Rückschlüsse zu dieser ziehen. Hierzu erweist sich vielmehr die Inschrift auf seiner Grabplatte als aufschlussreich, die ursprünglich in den Boden der Kapelle, vor dem Altar, eingelassen war. Auch die heilige Teresa von Avila wird darin erwähnt, so dass sich hier ein erster eindeutig geschaffener Bezug zwischen ihr und Federico Cornaro ansehen lässt. Die Grabplatte des Stifters, die seit 1853 durch eine solche ersetzt worden ist, die die Restaurierungsarbeiten unter der Aufsicht der Propaganda Fide bezeugt, ist mit folgender Inschrift versehen:

Federicvs S.R.E. Cardinalis Cornelivs Ioannis Venetiarm Dvcis Filivs
 A Clemente VIII. inter Apostolicae Camerae Clericos adlectvs
 A Gregorio XV. Bergomatvm invlvae ab Urbano VIII. corvscae purpurae admotvs
 Mox Vicentinvs antistes et Patriarcha Venetvs creatvs
Cvm postremvm hoc mvnvs aliena volvntate svceptvm sva deposvisset
Deponendi qvoqve corporis memor D. Teresiae immortalem aram
Sibi ante aram et tvmvlvm mortalitatis svae cvstodem posvit
Atqve in partem obseqvii erga virginem discalceatorvm matrem
Vocatis cvm parente sex aliis ex Cornelia Gente Cardinalibvs
Indvcens pro exvviis corporvm spirantia vultvm simvlacra
Providit vivens qvomodo extinctvs obseqvium aeternaret
 Anno salvtis MDCXLVII. Aetatis Svae LXVIII⁴²⁸

⁴²⁸ Zitiert nach FORCELLA 1877, Bd. 9, S. 64, Nr. 120; LAVIN 1980, S. 198 f. Markierung von mir.

Die Inschrift ist zweigeteilt: Sie übermittelt einmal die wichtigsten Karrierestationen in der geistlichen Laufbahn des Federico Cornaro, dann stellt Federico Cornaro sich und seine Familie ausdrücklich unter den Schutz der Heiligen. Damit bezieht er sich auf die Heilige in ihrer Funktion beim Jüngsten Gericht als Fürbitterin für die Toten vor Gott einzutreten.⁴²⁹ In dieser Funktion ist Teresa im Werk Berninis nicht sichtbar gemacht. Die Inschrift verweist folglich auf ein Charakteristikum der Heiligen, das im Kontext des Kapellendekors unsichtbar bleibt. Ohne die Grabplatte und deren Inschrift, so wie es heute der Fall ist, bleibt dieser Verweis fast gänzlich verborgen.

Vor dem Hintergrund von Teresas Fürbittfunktion scheint der Weg des Menschen zur Erlösung vom Tod, der Weg zum Himmel, thematisiert. Dieser zeigt sich auch in der Kapelle vorgezeichnet: Durch die Transverberationsszene der Teresa von Avila kann der einer heiligen Person zugestandene direkte Aufstieg in den Himmel verdeutlicht sein.⁴³⁰ Federico Cornaro sowie jeder andere gläubige Christ, der auf einer Linie mit ihm steht - derart lässt sich eventuell die Ausrichtung des Betrachters von seinem fixierten Standpunkt vor der Kapelle auf Federico Cornaros Bildnis und auf sein Grab interpretieren -, bedarf dagegen der Mittlerposition der fürbittenden Heiligen, das heißt im konkreten Fall der Kapelle Cornaro, der Interzession der heiligen Teresa von Avila. Das bezieht auch die Familienmitglieder Federico Cornaros mit ein, die zusammen mit dessen Bildnis in den logenartigen Nischen der Kapellenseitenwände präsentiert sind. Das betrifft auch jeden Betrachter außerhalb der Kapelle, den Federico Cornaro mit seinem Blick erreicht, sofern dieser auch den Glauben des Stifters teilt.

b) Die Familie: Gesten und Handlungen

Berücksichtigt man nun auch die weiteren Cornaro, die Bernini in den *corretti* zeigt, dann kann man zusammen mit Federico drei weitere Familienangehörige in einem *corretto* versammelt sehen, wovon sich drei – darunter der Stifter selbst – im Gespräch miteinander befinden, der vierte jedoch etwas abgesondert von diesen in Richtung Rückwand des Altars blickt. Dabei vermag er die Szene der Transverberation allerdings nicht zu sehen. Er starrt vielmehr rechts an ihr vorbei auf einen nicht näher definierten Punkt. In der Hand hält er etwas, das man bisher keinem bestimmten Gegenstand zugeordnet hat. Dabei

⁴²⁹ Vgl. GÖTTLER 1994.

⁴³⁰ Siehe dazu Lavins (1980) thematische Verknüpfung von Teresas Tod und ihrer Transverberation, LAVIN 1980, S. 118.

könnte es sich um ein Skapulier handeln. Das ist ein Stück Stoff vom Ordensgewand der Karmeliter, dem die Macht zugesprochen wird, demjenigen, der es trägt, an jedem ersten Samstag eines jeden Monats die Sünden zu erlassen. Es fungiert als eine Art Ablass.⁴³¹ Mit diesem Cornaro könnte die Bezugnahme auf die Heilige als Fürbitterin der Familie vor Gott noch gestützt und visualisiert sein. Dann würde sich mit ihm neben der Inschrift auf der Grabplatte ein weiterer Verweis auf die Fürbittfunktion der Teresa von Avila präsentieren, und damit ein ebenfalls konkret formulierter Zusammenhang zwischen dieser und der Familie Cornaro gezogen, der sich in diesem Fall dann tatsächlich im Kunstwerk Berninis artikuliert.

In demselben *corretto* zeigt sich, angrenzend an dessen Rahmen und direkt neben dem Stifter, ein Familienmitglied, das durch die Gestik seiner Hände und Arme auffällt und diese in einem betont sprechenden Gestus bewegt hält. Mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand weist dieser Cornaro auf den Boden. Akzentuiert wird dieser Gestus durch die leicht parallel zur Brüstung des *corretto* angehobenen linken Hand.⁴³² [Abb. 103] Dabei wirkt der Gestus wie eine „Schranke“ zwischen Federicos Blick und dem vor der Kapelle Stehenden. Erwidert der Betrachter den Blick Federicos, dann gelangt er zwangsläufig auf den hochgezogenen Arm von Federicos unmittelbarem Gesprächspartner, und damit auch auf den Verweis auf den Boden. Möglicherweise ist damit auch auf das Thema oder die Themen verwiesen, worüber die Cornaro sprechen.

Im Kapellenboden flankieren zwei Eichenkränze in Form von Marmorintarsien die zentrale Grabplatte. Die Kränze rahmen jeweils ein Skelett, von dem lediglich der Schädel und die zum Gebet erhobenen Hände zu sehen sind. Sie scheinen aus dem Boden emporzuschweben. [Abb. 110] Damit erinnern sie an Darstellungen vom Jüngsten Gericht, in welchen die Toten betend aus dem Fegefeuer gen Himmel aufsteigen.⁴³³ Fegefeuer und Hölle finden in Berninis Werk jedoch keine plastische Veranschaulichung. Vielmehr scheinen diese längst hinter den Skeletten zu liegen beziehungsweise als Stadien entweder

⁴³¹ Vgl. GÖTTLER 1994, S. 62, zum Skapulier im Zusammenhang mit dem Karmeliterorden. Dass es sich bei dem in der Kapelle Cornaro gezeigten Gegenstand nicht um eine Kardinalsmütze handelt, dagegen spricht zweierlei: Die anderen Cornaro sind bis auf den Dogen alle ohne Hüte und Mützen; warum sollte dann einer allein zum Zeichen seiner Kardinalswürde damit ausgestattet sein? Zudem zeigt der Gegenstand am unteren Rand eine leichte Ausfransung an, wie am sie an einem Stück Stoff ansehen kann, das dem Skapulier ähnlich ist. [Abb. 104] Zum Aussehen eines Skapuliers siehe auch die bereits bei Göttler angeführte Abbildung von den Seelen im Fegefeuer. [Abb. 105]

⁴³² Das fand bisher im Zusammenhang mit Studien zur Kapelle Cornaro noch keine konkrete Berücksichtigung oder gar Beachtung.

⁴³³ Assoziationen zum Jüngsten Gericht sehen auch KAUFFMANN 1970, LAVIN 1980, S. 134-137, und WITTKOWER 1955/1981.

nie erreicht oder bereits überwunden. Die Skelette zeigen sich bereit für die Erlösung vom Tod. Dafür können auch die Eichenkränze stehen, die als Symbol begriffen unter anderem Sieg und Triumph bedeuten.⁴³⁴ Der Kapellenboden visualisiert möglicherweise die materielle Grundlage des Gesprächs zwischen den Cornaro und verweist durch seine Gestaltung auf Themen wie „Tod“, „Jüngstes Gericht“, „Auferstehung“, „Glaube“, „Hoffnung“. Bezieht man die Inschrift auf der Grabplatte des Stifters mit der Betonung von Teresas Fürbittfunktion mit ein in die Auflistung von potenziellen Themen, worüber die Cornaro disputieren, dann kann der Themenkreis unter anderem noch um die Themen „Fürbitte“ oder „Interzession“, „Memoria“, „Erlösung“ erweitert werden. Hieraus lässt sich ersehen, dass die Thematik prinzipiell um den Tod kreist und um Fragen beziehungsweise Inhalte, die damit zusammenhängen.

Wie verhält es sich mit den anderen vier Cornaro im *corretto* der gegenüberliegenden Wand? [Abb. 102] Die äußeren beiden disputieren miteinander. Das wird ersichtlich über den Zeigegestus des Ersteren auf den Zweiten, der zur Antwort die linke Hand auf seine Brust legt.⁴³⁵ Sie sind gänzlich in ihr Gespräch versunken und geben in ihrer Konversation keinerlei verweisende Zeichen oder Signale nach außen. Der noch jugendliche Cornaro neben den beiden Gesprächspartnern blättert in einem Buch. Hinter ihm erscheint das Gesicht des Dogen Cornaro, des Vaters Federicos. Er erscheint isoliert von den anderen vor einer Säule, zumal von ihm nur der Kopf zu sehen ist. Im Gegensatz zu den Cornaro in der gegenüberliegenden Nische finden sich hier keine auf den Kapellenraum verweisenden Gesten. Das Disputieren, das Lesen und das schlichte Sichtbarsein des Dogen scheinen sich auf selbstgenügsame Weise zu präsentieren und lassen sich auf den ersten Blick in keinem schlüssigen Zusammenhang mit der soeben ermittelten Deutung der anderen vier Cornaro gegenüber begreifen.⁴³⁶

⁴³⁴ Dieses Thema könnte sich auch an der Altarrückwand widerspiegeln. Dort sind die den *tabernacolo*-Rahmen flankierenden marmornen Wände mit abstrahierten Palmetten verziert, die ebenfalls als Symbol im Sinne von Sieg und Triumph gelesen werden können, zumal im Kontext von Märtyrerheiligen. Als eine solche wird auch Teresa aufgefasst, obgleich sie nicht den klassischen Märtyrertod gestorben ist. Doch wird ihr Tod als Liebestod für Gott verstanden, der analog zum Tod Mariens als Märtyrertod begriffen wird. Dazu siehe LAVIN 1980, S. 114-116. Das Motiv der Palme kehrt auch in der Fensterrahmung oberhalb des *tabernacolo* wieder.

⁴³⁵ In zeitgenössischen Manualen zur Hand- und Fingergestik wird der erste Gestus mit „*Veto*“ betitelt und verweist damit auf einen Einspruch oder eine Gegenrede, die das Gegenüber mit seinem Gestus an- bzw. aufnimmt. Siehe dazu die Manuale von Bulwer und della Porta.

⁴³⁶ Bei Kauffmann und Wittkower besteht hinsichtlich der Zuordnung der einzelnen Cornaro noch eine Verwirrung; auch der junge Mann im linken *corretto*, der in einem Buch blättert, wird mit Federico Cornaro „identifiziert“. Dass das nicht zutrifft, zeigt der Vergleich mit der Büste Giuliano Finellis. Siehe oben. Die korrekte Identifizierung der Cornaro in der Kapelle außer jener des Federico Cornaro spielt für meine Interpretation keine Rolle. Ich gehe deshalb auch nicht weiter darauf ein. Größtmäßig passt der Doge nicht

Betritt man S. Maria della Vittoria und geht auf die Kapelle Cornaro zu, dann ist das Erste, worauf der Blick fällt, der *corretto* mit Federico Cornaro. [Abb. 101] Hier setzt folglich ein Lesen an, nicht links, wie es lesetechnisch üblich ist. Damit kommt der rechten Wand ein bedeutenderer Stellenwert zu als der linken. Möglicherweise basiert darauf dann auch das nach außen bezogene kommunikationsorientierte Agieren der Cornaro gegenüber den verhalteneren und eher selbstbezogenen Cornaro auf der linken Seite. Eventuell lassen sich die beiden Seiten analog sehen zu einem Titel- oder Thesenblatt im Verhältnis zur zweiten Seite: Auf der ersten wird der „Fahrplan“ für das Folgende vorgegeben, Titel und Thesen werden aufgestellt, auf der folgenden Seite geschieht deren Durchführung. Das heißt übertragen auf die Cornaro: Die Cornaro der rechten Nische geben vor, über was gesprochen wird, jene im linken *corretto* sprechen und sinnieren in ihrer Weise darüber nach. Indem die Cornaro über den Tod und die Themen, die damit zusammenhängen, disputieren, sich aktiv und diskursiv damit, und dadurch auch mit Gott und Gottes Wirken im Hinblick auf den Menschen, auseinandersetzen, vollziehen sie etwas, das sich nach Teresa von Avila bereits als Ausdruck der ersten Stufe des inneren Betens erfassen lässt.

Das Gebet beziehungsweise das innere Beten ist zentral in Teresas Denken.⁴³⁷ Es bestimmt das gesamte Schrifttum der Heiligen. Das Gebet umfasst im weitesten Sinne die innere Haltung des Betenden, die alles Gebet, ob mündlich oder nur im Herzen, begleiten sollte. Gemeint ist „die betende Aufmerksamkeit auf das verborgen gegenwärtige Du *Gottes* und die personale Hinwendung zu ihm“. Das innere Beten beschränkt sich folglich nicht auf bestimmte Übungen oder Gebetsstunden, sondern durchdringt den gesamten Alltag.⁴³⁸

in die Nische, undenkbar, dass er noch neben den drei anderen hinter der Balustrade Platz haben könnte. So wirkt sein Kopf, der zudem gegenüber den anderen nach unten versetzt ist und im Hintergrund bleibt, ein wenig befremdlich, zumindest nicht ganz zugehörig, eher wie eine Art Bild vor einer Säule. Eventuell ist hier auch nur sein Bild zu sehen, und damit ein expliziter Verweis darauf gegeben, dass seiner im Sinne der Totenmemoria gedacht wird.

⁴³⁷ Zum inneren Beten vgl. LORENZ 1986 und 1987; STRUCKEN 1999.

⁴³⁸ Vgl. TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 637: „Im engeren Sinn meint inneres Beten vor allem das persönliche stille Gebet bzw. das meditative Verweilen in der *Gegenwart Gottes*. Der Weg des inneren Betens ist ein langer Weg der bewussten Hinwendung zu *Gott*, auf dem anfangs das betende Bemühen des Menschen vorherrscht [...], der aber im Normalfall immer mehr in die *Kontemplation* einmündet, bei der der Beter zum schweigenden Empfänger der Selbstmitteilung *Gottes* wird.“ Im Gebet spürt der Mensch die Gegenwart Gottes. Der Mensch kann sich zwar für dieses Geschenk Gottes bereit machen, indem er sich auf das innere Beten und auf die Nachfolge Christi im Alltag einlässt; doch kann er es nicht erzwingen. „In der Kontemplation wird dem Beter ein intuitives Erahnen und Erspüren der *Gegenwart Gottes* oder Christi zuteil, die zugleich Liebe zu diesem geheimnisvollen, aber sehr realen Gegenüber weckt.“ ebd., S. 638: „Gott selbst bestimmt den Augenblick, wo das diskursive Betrachten der *Meditation* der von ihm geschenkten Kontemplation zu weichen hat. Der Weg der Kontemplation ist ein langer Weg, sich immer mehr vertiefender *Gotteinung*, der auch ekstatische Erfahrungen und paramystische Begleiterscheinungen einschließen kann, aber keineswegs muss.“

Schließlich ist es das Mittel, um sich Gott zu nähern und in seine Gegenwart zu gelangen. In ihrem theologischen Werk thematisiert Teresa anhand des Bildes von den sieben Wohnungen eine stufenweise Annäherung der menschlichen Seele an Gott durch das Gebet.⁴³⁹ Den diversen Graden entsprechend lassen sich unterschiedliche Gebetsweisen voneinander absetzen. Je nach Grad oder Stufe sind diese hauptsächlich getragen vom aktiven Tun des Betenden in der Meditation oder dem passiven Empfangen von Gottes Selbstmitteilung in der Kontemplation. Betrachtet man das Agieren der Familie Cornaro in ihren *corretti* vor dem Hintergrund der Teresianischen Gebetsauffassung, so lässt sich hinsichtlich deren Handlungsweisen und deren kontextueller Einbindung in Bezug auf die zentrale Transverberationsszene ein schlüssiger Erklärungszusammenhang aufzeigen. Nach der Terminologie der Heiligen befinden sich die Cornaro in der Phase der Meditation. Diese ist explizit ausgewiesen als diskursive Art der Annäherung an Gott, die der Mensch noch aktiv unternehmen kann, als einen ersten bewussten Schritt auf Gott zu.⁴⁴⁰ Wenn die Cornaro miteinander disputieren oder der eine in einem Buch blättert, dann können all diese Handlungen durch den Oberbegriff des „inneren Betens“ im Sinne Teresas von Avila abgedeckt werden. Erst nach der Phase der Meditation kann auch die Stufe der Kontemplation erreicht werden, in welcher der Mensch nicht mehr aktiv, das heißt vor allem mit seinem intellektuellen Vermögen, diskursiv, versucht, sich Gott zu nähern, sondern Gott dem Menschen entgegenkommt und dieser ihn nur noch passiv empfangen kann. Die höchste Form der Kontemplation ist mit der Transverberation der Teresa veranschaulicht, sofern man diese als Ausdruck des Gebets der ekstatischen Gotteinung begreift.⁴⁴¹

Mit diesen beiden Weisen des Betens korreliert auch die Architektur, die die Cornaro hinterfängt und auch das *tabernacolo*-Innere zu einem *tempietto* ähnlichen Raum werden lässt. Lavin führt mehrere potenzielle Vorbilder zum Raum an, der sich tiefenperspektivisch hinter den logenartigen Nischen mit den Cornaro zu öffnen scheint. Eine konkrete Vorlage lässt sich allerdings nicht ausmachen. Doch als ein Fazit aus Lavins Analyse ergibt sich, dass es sich bei den angeführten möglichen architektonischen

⁴³⁹ Dazu siehe bereits oben im Zusammenhang mit der Interpretation des tabernakelähnlichen Rahmens.

⁴⁴⁰ Das erinnert an „Aktionen“, die sich mit den Bruderschaften verbinden lassen. Diese haben sich oftmals auch in Kapellen oder Sakristeien zum Gespräch und gemeinsamer Andacht versammelt. In den Kirchen wurden eigens Orte für die Bruderschaften eingerichtet. Sie waren mit einem sogenannten *banco del sacramento* ausgestattet, worauf die Brüder Platz nehmen konnten. Diese sind heute weitgehend zerstört. Ein Relikt befindet sich noch im Dom von Treviso. Zu Bruderschaften siehe u. a. BLACK 1989.

⁴⁴¹ Siehe dazu auch die Interpretation im Zusammenhang mit den Vitenszenen im Gewölbe. Im Gegensatz von den Cornaro und der Heiligen klingt auch die Idee von *via scholastica* und *via mystica* an.

Vorläufern zur Hintergrundarchitektur der Nischen um eine Architekturform handelt, die in der Regel Durchgänge oder Zugänge charakterisiert, Durchgangsarchitektur.⁴⁴²

Eventuell kommt es nicht darauf an, eine bestimmte Vorlage zu finden. Möglicherweise geht es nur um die Betonung perspektivischen Know-Hows und um die Erzeugung von perfekter Illusion. Es könnte aber auch sein, dass die Beobachtung, dass überwiegend Durchgänge oder Zugänge und Vorhallen derart konzipiert sind wie der Nischenhintergrund, allein schon bedeutungsrelevant ist. Mit ihrer Feststellung erfolgt eventuell der Verweis auf die Funktion von Durchgangsarchitektur, auf das, was sie erfüllen soll und wozu sie gedacht ist: Sie ermöglicht einen Durchgang, einen Zugang oder Übergang zu etwas.⁴⁴³

Der Bezug der perspektivisch angelegten Hintergrundarchitektur der *corretti* zu Durchgangsräumen erhält im Kontext Teresianischer Gebetsauffassung und der in diesem Zusammenhang genutzten Bildlichkeit von den Seelenwohnungen eine semantische Verankerung, dadurch dass sie als ausgewiesene Durchgangsarchitektur den Weg der Cornaro anzeigt und auf den Weg hinweist, den diese noch im Begriff sind, zurückzulegen. Sie sind noch nicht auf der höchsten Stufe der Gotteinung angelangt. Teresa dagegen schon. Darauf scheint auch das *tempietto*artige Innere des *tabernacolo* zu verweisen. In der Bildlichkeit der „Seelenburg“ lässt es sich als Ausdruck für die letzte Wohnung der Seelenburg begreifen, wohin alle Durchgänge durch die vorherigen Wohnungen letztlich führen. In der siebten findet der Weg des Gebets dann seinen Abschluss. Hier ist die Stätte der Gleichgestaltung mit Gott, der Einwohnung Gottes in der Seele des Menschen. Indem Berninis Szene der Transverberation als Ausdruck der höchsten Form von Gotteinung in der Kontemplation verstanden wird, kann sie auch als *exemplum*, als Vorbild oder Beispiel fungieren für all jene, die den Weg des Gebets zu Gott beschreiten wollen. Teresa von Avila gilt als bedeutende Instanz, geradezu als Autorität auf dem Gebiet des mentalen Gebets;⁴⁴⁴ eine Interpretation der Teresa als *exemplum* im Hinblick auf den Weg zu Gott mittels des Gebets würde diese Rolle der Heiligen noch betonen. Das hat jedoch auch zur

⁴⁴² Beispiele hierzu, die auch LAVIN 1980, S. 94, S. 97, zum Teil anführt: Vestibül des Palazzo Farnese [Abb. 111]; Borrominis Kolonnade des Palazzo Spada, Rom, [Abb. 113] und ein Bildbeispiel von Peregrino Tibaldi: die Seitenwände der Poggi Kapelle in S. Giacomo Maggiore, Bologna. [Abb. 112] Dass es sich bei den *corretti* der Kapelle Cornaro um Kirchenarchitektur handelt, darauf verweisen die im Hintergrund einer imaginierten Rückwand bruchstückhaft erkennbaren Engel oder Putten, die zu Seiten eines Giebels sitzen. Hier könnte auch ein Hinweis auf die Rolle der Kirche im Kontext des Themas „Erlösung“ gegeben sein. Eventuell ist dadurch die Kirche als Mittlerin hinsichtlich der Gnade vor Gott akzentuiert. Das, sowie auch die Fürbittfunktion von Heiligen, ist eine Position, die von Reformatoren heftigst bestritten wurde.

⁴⁴³ Die Türen unterhalb der *corretti* scheinen dieses Thema noch zu stützen. Siehe allgemein zum Symbol der Türen PANOFISKY 1964; LAVIN 1980.

⁴⁴⁴ Vgl. LORENZ 1986 und 1987.

Folge, dass Berninis Darstellung der Transverberation als Mittel zum Zweck aufzufassen ist. Durch sie wird das kontemplative Gebet der Gotteinung repräsentiert. Transverberation ist in diesem Kontext zu verstehen als Ausdruck für etwas anderes, denn nicht diese fundiert Teresas *exemplum*-Charakter, sondern die damit verbundene Gebetsweise.⁴⁴⁵ Für die Cornaro kann Teresa allerdings nur *exemplum* sein, sofern sie ihr Tun bewusst als beten begreifen; das heißt, konkret auf ihr Sprechen bezogen: metasprachlich sprechen.⁴⁴⁶ Damit könnte sich die Transverberationsszene, verstanden als *exemplum*, als Sprech- oder Vorstellungsinhalt im Sinne Ringboms, als Ausdruck eines Metadiskurses zur „mystischen Theologie“ erweisen.⁴⁴⁷

Die alles umfassende Gegenwart Gottes

Entsprechend der Differenz der Gebetsformen zwischen den Cornaro und der Heiligen besteht wohl auch eine Differenz der Gebetsinhalte. Im Kontext dieser Interpretation scheint außer dem gemeinsamen thematischen Rahmen „Gebet“ zwischen den Cornaro und der heiligen Teresa kein inhaltlich fundierter Konnex zwischen den beiden Protagonisten der Kapelle ersichtlich. Der Zusammenhang, der zwischen den Cornaro und der Heiligen in der Transverberation besteht, basiert auf dem inneren Beten. Unabhängig davon, welche Gebetsstufe man durchläuft, den Betenden ist in jeder Phase des mentalen Gebets eines gemeinsam: die Gegenwart Gottes.⁴⁴⁸ Werden die Cornaro meditierend und die Heilige in der Kontemplation als Betende aufgefasst, dann erfüllt die Gegenwart Gottes

⁴⁴⁵ Wahrscheinlich ist auch hier, dadurch dass die Transverberation im Hinblick auf die Gebetsweise eine metaphorische Verweisstruktur aufweist, der dritte Zeichentypus verwirklicht. Das verbindende Sem dürfte hier die „Ekstase“ sein, die sowohl die Transverberation als auch die vierte Gebetsweise der Gotteinung kennzeichnet.

⁴⁴⁶ Das ist nicht zu verwechseln mit der Annahme, die Cornaro könnten selbst gerade eine Vision haben: die der Teresa in der Transverberation. Das, so wurde es oben bereits formuliert, scheint nicht einleuchtend, wenn man sich nach der Relevanz einer solchen Sprechhandlung fragt.

⁴⁴⁷ TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 639: Mystische Theologie „meint im Zuge einer breiten mittelalterlichen Tradition, die auf Pseudo-Dionysius Areopagita (um 500) und die griechischen Kirchenväter zurückgeht, die in der *Kontemplation* gewonnene Erfahrungserkenntnis *Gottes*; insofern ist der Begriff synonym mit *Kontemplation*. „Mystisch“ steht hier für: von Gott geschenkt.“ Siehe zum Gebrauch des Begriffs bei Teresa von Avila AUGNER 2001, S. 119 ff. Augner stellt einen Wandel der Begriffsauffassung fest. So wie er hier definiert ist, kommt er im 16. Jahrhundert auf.

⁴⁴⁸ Vgl. TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004, S. 634 f: „Gegenwart“ ist „ein Schlüsselbegriff in der Gebetslehre Teresas. Wer wirklich beten will (und jedes echte Gebet ist immer auch schon *inneres Beten*), muss sich bewusst in die Gegenwart *Gottes* versetzen, also *Gott* als reales und ihm zugewandtes Du ernst nehmen. *Gott* ist immer im Innern des Menschen gegenwärtig, darum ist es zur *Sammlung* besonders hilfreich, in das eigene Innere einzukehren und *Gott* dort als gegenwärtig zu betrachten. In dem Maße, wie sich das Gebetsleben vertieft, kann es dem Beter geschenkt werden, die Gegenwart *Gottes* oder Christi auf *mystische* (nicht selbst hervorgerufene, sondern gottgewirkte) Weise zu verspüren. Da *Gottes* Gegenwart in diesem Leben immer eine verborgene ist, alternieren Erfahrungen der spürbaren Gegenwart *Gottes* mit solchen der scheinbar völligen Abwesenheit *Gottes*, durch die der Mensch immer besser lernen soll, *Gott* nicht mit seinem eigenen Gottesbild zu verwechseln und ihn nicht um seiner Gaben, sondern um seiner selbst willen zu lieben.“

„buchstäblich“ das Kapelleninnere und kann auch den Betrachter oder Betenden vor der Kapelle in sich begreifen, der vom Blick des Federico in den Kapellenraum mit hinein genommen wird. Das Gebet transponiert damit sowohl die repräsentierten Cornaro und Teresa als auch uns als Betrachter, sofern wir beten, in eine uns allen gemeinsame Realität, schließt Kunstwerk und Betenden zusammen in der präsentischen Gegenwart Gottes. Das Gebet und die darin präsente Gegenwart Gottes bilden folglich den materialen Konnex beziehungsweise den Themenrahmen, der die Transverberationsszene, die Cornaro und den vor der Kapelle Betenden gleichermaßen umfasst.

Raum und Zeit

Aus dieser Interpretation folgt eine bestimmte Definition der Koordinaten von Raum und Zeit. Im Gebet erfüllt die Präsenz Gottes den gesamten Raum der Kapelle mit seiner Gegenwart. Sie bezieht auch den vor der Kapelle Anwesenden mit ein. Damit ist diese Gegenwart definiert als eine die Zeiten umfassende, die nicht allein unsere aktuelle Gegenwärtigkeit in sich begreift, sondern zugleich die Vergangenheit, welche die Lebensspanne der Teresa von Avila bemisst sowie auch diejenige der Cornaro umfängt. In der immerwährend gegenwärtigen Gottesgegenwart im Gebet gelten diese Vergangenheiten als Gegenwart und bilden den notwendigen Teil einer Gegenwart, die noch im Begriff ist gegenwärtig zu werden, die sich beständig aktualisiert mit jedem neuen Betenden vor der Kapelle bis in die Zukunft, bis der Endpunkt aller Zeiten erreicht ist.⁴⁴⁹ Möglicherweise ist damit auf Augustinus angespielt, auf seine Rede von den drei Formen der Gegenwart.⁴⁵⁰

Das Jüngste Gericht, das unter dem Aspekt der Koordination von Zeit als Endpunkt der als gegenwärtigen Gegenwart Gottes begriffenen Zeit verstanden werden kann, wird durch die himmelwärts aufstrebenden Skelette des Kapellenbodens konkret angesprochen. Dabei mag es paradox anmuten, dass der Endpunkt der Zeiten gerade im Fußboden veranschaulicht wird und nicht im Gewölbe. Mit den Skeletten in den Eichenkränzen scheint eine bereits erlöste Gegenwart angezeigt, so dass der Raum zwischen Boden und gemaltem Himmel entsprechend als Gegenwart einer schon bestehenden Erlösung begriffen werden kann. Die Skelette in Eichenkränzen flankieren die Grabplatte, nehmen damit den Stifter Federico Cornaro gleichsam in ihre Mitte. Somit lässt sich dieser auf

⁴⁴⁹ Derart können auch Verstorbene durch das Gebet, das für sie in den Totenmessen gehalten wird, „verlebendigt“ werden, und damit im Gebet anwesend sein.

⁴⁵⁰ Vgl. FLASCH 1980.

einer Stufe mit den aufsteigenden Skeletten, den vom Tod erlösten Toten sehen. Das hat zur Folge, dass auch Federico Cornaro letztlich als ein Erlöster gesehen werden kann oder, wenn man es eher abgeschwächt formulieren möchte: als einer, von dem die Hoffnung vermittelt wird, dass ihm zwischen den Bildern von Erlösten einst dasselbe Schicksal zuteil wird. Anknüpfend an das Thema der Auferstehung der Toten, der Erlösung am Tag des Jüngsten Gerichts, das die aufsteigenden Skelette in Eichenkränzen im Boden anzeigen, lässt sich die Durchgangsarchitektur als Hintergrund der Cornaro in ihren *corretti* entsprechend deuten als Hinweis auf ein Übergangsstadium, in dem sich diese befinden, einem Übergang von einem Diesseits in ein jenseitiges Leben. Dabei ist das Diesseits definiert als eine Zeitspanne, die sowohl die bereits verstorbenen Cornaro, die in der Kapelle repräsentiert sind, als auch die noch lebenden Cornaro in sich begreift. Sie sind im alles umfassenden Zeitraum der Gegenwart Gottes, die sich nun einem konkreten Raum zuordnen lässt: einer bereits erlösten Welt im „Wartezustand“ auf den Jüngsten Tag der endgültigen Erlösung und Aufnahme in den Himmel. In der Kapelle Cornaro werden sie „eingefasst“ von der festen Glaubensgewissheit, die sich mit der Darstellung des Bodens vermittelt, und dem Himmel der Auferstehung und Erlösung im Gewölbe. Dabei erfährt die vertikale Ausrichtung des Raumes eine spezifische thematische Akzentuierung, die die soeben angeführte Interpretation des Raumes zusätzlich stützt, indem sie diesem eine bestimmte thematische Ausrichtung gibt:

Mit der Inschrift auf der Grabplatte des Stifters, die ursprünglich vor dem Altar in den Boden eingelassen war und sich damit unmittelbar unterhalb des Himmelsgewölbes befand, wird ein bestimmter Weg zum Himmel und zur Erlösung vorgegeben. Es ist jener, der über die Interzession der Heiligen führt. Ist es Heiligen vergönnt, direkt in den Himmel aufzusteigen, so ist die Auffahrt in den Himmel für den „Normalsterblichen“ über einen Umweg definiert: Er bedarf der Fürbitte. Während das Bedürfnis nach Fürbitte, und damit das Verständnis vom lediglich mittelbaren Weg zum Himmel für die Cornaro explizit über die Inschrift, aber auch über das Familienmitglied mit dem Skapulier in Händen deutlich wird, findet sich der direkte Weg gen Himmel mit Berninis Darstellung von der Transverberation der Teresa durch die Schilderung der Levitation augenfällig visualisiert. Sieht man in der Szene das Phänomen der Levitation akzentuiert, dann kann Teresa damit als Ausdruck des Bildtypus des zum Himmel auffahrenden Heiligen gelesen werden. Auch in diesem Kontext wird somit verständlich, warum der Aspekt der Ekstase im Zusammenhang mit der Darstellung der Transverberation besonders betont sein dürfte: Die

Levitation ist primär als wesentliches Merkmal der Ekstase definiert. Ekstase manifestiert sich in der Levitation.

Was mit der Himmelfahrt der Heiligen explizit geschildert ist: der direkte Weg oder Aufstieg zum Himmel, das erschließt sich in modifizierter Weise auch mittels der soeben vorgenommenen Interpretation vor dem Hintergrund der Gebetsauffassung der Heiligen. Im oder durch das Gebet kann sich der Mensch den Weg zu Gott erschließen und in der sogenannten Gotteinung die Begegnung mit Gott erfahren, die in ihrer höchsten Form zur Gleichgestaltung mit Gott führt, das heißt zur Teilhabe an seinem Dasein. Die Gottbegegnung findet in der Seele des Gläubigen statt. Die Seele gilt auch als zweiter Himmel, in dem die Begegnung mit Gott oder der Zugang zu Gott bereits im Diesseits erfolgen kann.⁴⁵¹ Dabei führt der Weg zu Gott über das Gebet, das somit einen im Diesseits möglichen Aufstieg in den Himmel ermöglicht, mehr noch: Dieser Zugang zum Himmel steht allen Menschen gleichermaßen offen. Es handelt sich um einen direkten, unmittelbaren und gegenwärtigen Weg zu Gott, der im Diesseits verortet ist. Darin unterscheidet er sich vom konkreten Aufstieg in den Himmel nach dem Tod. Berninis Heiligenfigur der Transverberationsszene visualisiert zwar eine konkrete Auffahrt gen Himmel, dadurch dass sie auf einer Wolke empor getragen scheint. Doch zugleich kann sie auch die zweite Art der direkten Aufnahme in den Himmel vergegenwärtigen, die sich in der Gotteinung und Gleichgestaltung mit Gott definiert. Die direkte Auffahrt bleibt dem Menschen verwehrt und unerreichbar, doch die mental definierte bietet ihm eine diesseitige potenzielle Erlösung in der Gotteinung oder bildlich gesprochen: Aufnahme in den Himmel, sofern er Gott im Gebet sucht. Hierin kann Teresas Vita konkret *exemplum* sein, vorbildhaft für den allen möglichen Aufstieg der Seele in den Himmel, in den nicht sichtbaren zweiten Himmel in der menschlichen Seele.

Zusammenfassend lässt sich bezüglich der Visualisierung von Raum- und Zeit-Koordinaten in der Kapelle Cornaro schlussfolgern: Der räumlich koordinierte Impetus eines Aufstrebens oder eines Zuges in die Höhe wird mittels der Zeitkoordinate verdeutlicht. Als auf den Tag des Jüngsten Gerichts ausgerichtet ist die gegenwärtige Gegenwart Gottes zu begreifen. Es ist eine Gegenwart in Bewegung, im Werden auf eine eschatologische Zukunft hin. Sie findet sich im Gewölbe visualisiert im Bild des Himmels

⁴⁵¹ Siehe oben entsprechend die Interpretation der Figur Teresas als Bild der Seele beziehungsweise Bild des zweiten Himmels, das sich unter dem Dach der Trinität als trinitarisch definierte *imago* begreifen ließ. Zum zweiten Himmel siehe STRUCKEN 1999, S. 129-133.

mit den musizierenden und Rosen streuenden Engeln. Vor dem Hintergrund einer solchen thematischen Ausrichtung der Zeitkoordinaten markieren auch die Raumkoordinaten einen Zwischenraum zwischen Diesseits und Jenseits der endgültigen Erlösung, einen Raum, der nur als Übergang besteht, der hinfällig wird, sobald der Tag der endgültigen Erlösung anbricht. Hierin mag auch der mögliche Bezug auf die prinzipiell ephemere *quarant' ore* Architektur begründet liegen. Das Ephemere würde dann den Konnex zwischen der Kapelle Cornaro und den *macchine* der vierzigstündigen Andachten bilden, die nach dem Ereignis wieder abgebaut wurden. Allerdings erfährt das Ephemere mit der Kapelle Cornaro eine Verfestigung in dauerhafter Architektur. Das widerspricht grundsätzlich dem Wesen des Ephemeren, doch wird eventuell gerade dadurch der anamnetische Memento-Charakter betont, der die vierzigstündige Andacht auszeichnet.

Während der *quarant' ore* Andachten wird der vierzigstägigen Zeit gedacht, die von Christi Tod bis zu dessen Auferstehung vergeht. Dabei werden Christi Leiden, Tod und Auferstehung erinnert. Der Betende zeichnet hierbei mental den Weg Christi nach.⁴⁵² Durch Christi Opfertod weiß er sich grundsätzlich erlöst. Er sieht sich im Zustand des Wartens und Vorbereitens auf den Tag des Jüngsten Gerichts. Durch die Präsenz der Hostie ist ihm Gott gegenwärtig; in ihr weiß er Christus real präsent. Man spricht hierbei auch von der „geistlichen Kommunion“, die der echten Kommunion zwar dadurch nicht entspricht, dass der Gläubige kommuniziert. Doch gibt die geistliche Kommunion dem Sehnen danach Ausdruck und gilt somit im Vergleich zur echten Kommunion als entsprechend bedeutend. Das heißt, auch hier wird die Gegenwart Gottes erfahrbar.⁴⁵³ Die Cornaro zeigen sich zwar nicht in der expliziten Anbetung der Hostie, doch sind die Themen „Tod“, „Erlösung“ und „Auferstehung“, die mit der vierzigstündigen Andacht verknüpft sind, auch diejenigen, die die Cornaro meditieren. Allerdings betrifft die vierzigstündige Andacht primär Tod und Auferstehung Christi. Das Gebet der Cornaro beziehungsweise ihr Meditieren scheint im Gegensatz zur *quarant' ore* Andacht vor allem privater Natur.

In der Kapelle sollten Privatmessen für das Seelenheil der Cornaro abgehalten werden.⁴⁵⁴ Messfeiern für Tote sind in der Regel von einer Feier der Eucharistie begleitet. Das

⁴⁵² Vgl. dazu auch entsprechend den Meditationsweg des Ignatius von Loyola. IGNATIUS VON LOYOLA 1999.

⁴⁵³ Vgl. IMORDE 1999 und 1997.

⁴⁵⁴ Zur Privatmesse vgl. RAHNER, K./HÄUSSLING 1966.

Sakrament der Eucharistie zeigt sich in der Kapelle Cornaro zweifach akzentuiert. An der Altarfront ist ein vergoldetes Bronzerelief angebracht, das das Letzte Abendmahl zeigt [Abb. 114], und damit den Prototyp der Messhandlungen, die der Priester in der Kapelle vollzieht. Mit jeder Eucharistiefeier erfolgt ein anamnetisch definierter Rückverweis auf das Letzte Abendmahl und wird die Präsenz Christi real jedes Mal von neuem erfahren. Auch in den bisher erzielten Interpretationen lässt sich ein Verweis auf das Sakrament der Eucharistie ersehen. Wird die Transverberationsszene als Bildzeichen der Hostie verstanden - und eine Deutung vor dem Hintergrund der Analogie zu *quarant' ore* Aufbauten scheint das zu stützen - dann kann diese, zumal in ihrer exponierten Position über dem Altar, als Bild der monumentalisierten Hostie auf das Brot der Eucharistie verweisen. Auf den Leib Christi, der im Sakrament der Eucharistie real präsent wird, lässt sich insbesondere die Figur der Teresa in der Szene der Transverberation als Verweiszeichen beziehen. Sie zeigt sich unter anderem als Figurentypus derart konzipiert, dass sie das Bild vom toten Christus der Kreuzabnahme, der Grablegung, Beweinung oder der Pietà konnotiert. Somit weist das Bild der Hostie in seinem Kern die sichtbare *imitatio Christi* der Heiligen auf. Die Transverberationsszene mit der Teresafigur als einer Art semantischer Nukleus erscheint in diesem Kontext als ein monumentalisiertes Spiegelbild des Brots der Eucharistie.⁴⁵⁵

Mit seiner Kunst verortet Bernini die in der Eucharistiefeier immer wieder von neuem aktualisierte Realpräsenz Christi in der durch das visualisierte Gebet vergegenwärtigten Gegenwart Gottes, woran auch der Betende vor der Kapelle zusammen mit den Cornaro

⁴⁵⁵ Würde man die Kapelle Cornaro vor dem Hintergrund kirchenpolitischer Themen der damaligen Zeit interpretieren, dann könnte diese Deutung der Transverberationsszene Berninis eine Aussage stützen, die sich über die Darstellung des Abendmahls vermittelt. Hier ist nämlich nur das Brot gegenwärtig, jedoch nicht der Kelch. Wenn nur das Brot dargestellt ist, weist das möglicherweise auf eine explizit katholische Position hin, und damit auf ein Dogma der katholischen Kirche, dass in Hostie allein Christi Realpräsenz bereits vollkommen gegeben sei. Man bedarf folglich nicht noch des Kelchs beziehungsweise des Bluts Christi. Das aber ist die Auffassung der Protestanten. Der Kelch fehlt auf Berninis Abendmahlrelief. Das würde auch die Monumentalisierung des Bildzeichens der Hostie erklären. Damit würde die Konzentration des Blicks allein auf das „Brot des Himmels“ gelenkt. Zum Abendmahlrelief: Das Relief wird von Lavin explizit in seine Interpretation der Kapelle vor dem Hintergrund eucharistischer Implikationen mit einbezogen. Allerdings erfolgt der Bezug auf diese über einen Vergleich mit dem bronzenen Abendmahlrelief, das ursprünglich den Sakramentsaltar des Lateran zierte und während der Französischen Revolution eingeschmolzen worden ist. Von dessen Aussehen gibt es jedoch keine zuverlässige Abbildung. Als weiteren direkten Abkömmling dieses Reliefs zieht Lavin jenes von Algardi in der Kathedrale von Savona heran. [Abb. 115] - Heilige als notwendige Zwischenglieder eingeschaltet zu wissen, um in den Himmel gelangen zu können, dieser Interzession-Gedanke findet in der protestantischen Glaubenslehre keinen Anhang, ebenso wenig die Vorstellung von den Privatmessen als der Weg schlechthin zum Sündenerlass. Beides wird abgelehnt. Die Kapelle Cornaro dürfte für die Zeitgenossen Berninis einiges an „katholischem Zündstoff“ geboten haben. Nicht allein die Betonung der Hostie, sondern auch das thematische Gebiet des komplexen Abendmahlstreits dürfte hier anklingen. Darauf wird in der vorliegenden Arbeit nicht eingegangen; das wäre vielmehr das Thema einer an „politischer Ikonographie“ orientierten Arbeit.

und der Heiligen im Gebet partizipieren kann. Hierbei kommt der Kunst die Funktion des zeichendefinierten Verweisens zu. Die Eucharistie dagegen erweist sich gegenüber den verweisenden Zeichen der Kunst als vollkommen, dadurch dass bei ihr Zeichen und Bezeichnetes zusammenfallen.⁴⁵⁶

3) subscriptio im Zusammenspiel mit pictura und inscriptio

3) 1. Das metaphorische Argument

In rhetorischen Termini lassen sich die Verweisstrukturen, womit die Figur der Teresa und die Szene der Transverberation als Bildzeichen der Hostie „gelesen“ werden können, mit jenen aus der konzeptistischen Poetik des Tesauro erfassen und charakterisieren. Damit kann an die bereits oben angeführten Rückbindungen an die rhetorischen Termini Tesauros und Peregrinis angeknüpft werden und eine Zusammenführung des bereits Analysierten erfolgen. Es wurde bereits ausgeführt, inwiefern die Transverberationsszene als Bildzeichen der Hostie gelesen werden kann. Im Sinne des dritten Zeichentypus von insgesamt drei von Tesauro unterschiedenen Zeichentypen erwies sich die Ekstase als verbindendes Sem. Allerdings galt dies für den Konnex zwischen Transverberation und Eucharistie, das heißt für die Hostie in der Verwendung im liturgischen Kontext. Möglicherweise wird diese Semantik über das Abendmahlrelief auf der Altarfront und über die im Testament Federico Cornaros vorgesehene real stattfindende Privatmesse in der Kapelle denotiert. Nun wurde im Zusammenhang mit der Transverberationsszene auch ein allegorischer *concetto* ermittelt: die Inkarnation des *logos*. Innerhalb einer emblematischen Konzeption kann ein solcher allegorischer *concetto* das Zwischenglied zu einem

⁴⁵⁶ Hiermit ist die höchste Form der Anbetung verbunden, die sogenannte *latría*. Der Begriff bezeichnet nach Paleotti den Kult, „*che si deve all'eccellenza di perfezione assoluta*“, und in der Eucharistie ist diese absolute Vollkommenheit Gottes zu finden. Allerdings kann man sich kein Bild von Gott in seiner Vollkommenheit machen. Das ist nach Paleotti unmöglich, PALEOTTI 1582, S. 247 f. Nach IMORDE 1997, S. 49 f., gesteht Paleotti in diesem Punkt seiner Auffassung von Eucharistie stillschweigend ein, dass diese einen Doppelcharakter aufweise, das heißt auch Zeichen sei, welche Annahme das Konzil von Trient zu bannen suchte: „Es schien, als habe sich Paleotti die Kontemplation auch des Allerhöchsten nicht anders als durch Bilder vermittelt denken können.“ (S. 49) Zudem drohe hierdurch die Verkleinerung des Sakraments zum Erinnerungszeichen. Ich denke, dass hier nicht so sehr das Problem Eucharistie als Bild und Erinnerungszeichen besteht; das Problem der Doppeltheit meint vielmehr, dass in der Eucharistie, die unter anderem Zeichen für Christi Opfertod und für die Erlösung ist, zugleich dieses Bezeichnete real gegenwärtig ist. Das zumindest kann der Ausspruch besagen, dass in der Eucharistie Zeichen und Bezeichnetes zusammenfallen, weil es eben nicht einfach etwas repräsentiert, sondern es zugleich ist. Genau das unterscheidet die Eucharistie als Zeichen von jedem anderen Zeichen, vor allem auch von Bildern der Muttergottes oder von Heiligen. Diese, so Paleotti, seien nur „*tabernacoli in terra dello spirito celeste e vasi puri della grazia divina*“ und eben nicht Gott selbst. Diesbezüglich kommt der Eucharistie diesen sogenannten heiligen Bildern gegenüber eine eigene Qualität zu, das heißt ihr kann die höchste Form der Anbetung, die *latría*, entgegengebracht werden, den Bildern jedoch nicht. Dort gelten *iperdulia* und *dulia* als die adäquaten Anbetungsformen. PALEOTTI 1582, S. 247 ff. Vgl. auch SCAVIZZI 1992, S. 232 ff., Verweis auf Giulio Castellani: *De imaginibus, et miraculis sanctorum libri tres*, Bologna 1568. PRODI 1959-1967, II, S. 36, zum Einfluss jesuitischer Bildspiritualität.

metaphorischen Argument darstellen, dessen Erschließung zur Freilegung des Emblemthemas führt. Die Analyse der Wort-Bild-Einheit am Eingangsbogen zur Kapelle ergab ebenfalls den *conchetto* „Inkarnation des *logos*“. Während im *subscriptio* analogen Part jedoch eine Akzentuierung der Eucharistie vorliegt, betont die Wort-Bild-Einheit den Aspekt der Schöpfung beziehungsweise von der Erschaffung des Himmels. Eventuell kann hierbei der *conchetto* „Inkarnation des *logos*“ als gemeinsames Sem beider Einheiten betrachtet werden, so dass sich das Emblem in der Form des dritten Zeichentyps artikuliert, und „Eucharistie“ und „Schöpfung“ über die „Inkarnation des *logos*“ in einem metaphorischen Argument beziehungsweise in einem Paralogismus das Thema des Emblems „freigeben“.

Einen möglichen Zusammenschluss der Themen „Schöpfung“, „Eucharistie“ und „Inkarnation“ eröffnet sich vor dem Hintergrund der Schriften des Augustinus.⁴⁵⁷ So handelt das dreizehnte Buch der *Confessiones* vom Geheimnis der Schöpfung. In dieser erkennt Augustinus bereits einen Vorverweis auf die Neuschöpfung: die Kirche und die Sakramente. Dabei sieht er im Geheimnis der Inkarnation Gottes das Geheimnis der Eucharistie begründet.⁴⁵⁸ Die Schöpfung der Welt ist in der liebenden Hinwendung Gottes zum Menschen begründet. Mit der Inkarnation soll der in Sünde verfallene und damit von Gott abgefallene Mensch erlöst und wieder zurückgeführt werden zur Schöpfung und Gott. Sichtbares Zeichen hierzu ist der aus überbordender Liebe erfolgte Ratschluss der trinitarischen Gottheit, den Gottessohn in die Welt zu senden. Der Akt der Fleischwerdung Christi ist wiederum Zeichen für Gottes Liebe und Hinwendung zu seiner Schöpfung. Dabei ist dieser Akt nicht als ein einmalig erfolgter zu verstehen. Vielmehr aktualisiert er sich immer wieder von neuem, und das schon seit Anbeginn der Zeiten, das heißt: auch vor der Menschwerdung Christi. Er ist Ausdruck der beständigen, sich dem Menschen zuneigenden Liebe Gottes. In der Gegenwart, wie sie seit Christus besteht, findet dieser

⁴⁵⁷ Das betrifft vor allem seine *Confessiones* und *De Trinitate*. Es wurde bereits oben festgestellt, dass Teresa sich häufig an Augustinus orientiert. Das betrifft insbesondere die Auffassung von den drei Seelenvermögen. Das liegt möglicherweise darin begründet, dass Teresa, bevor sie den Orden der Unbeschuhten Karmeliter gründete, den Augustinerinnen angehörte.

⁴⁵⁸ Wenn ich im Folgenden Augustinisches Gedankengut im Zusammenhang mit der Interpretation der Kapelle Cornaro anführe, ist damit keinesfalls eine umfassende Deutung angestrebt. Das würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und vor allem von den hier gestellten Fragen und Thesen wegführen. Wichtig ist in diesem Kontext vielmehr das Verfolgen der Annahme, auf der Ebene des Zusammenschlusses der Emblem analogen Einheiten, mit einem metaphorischen Argument im Sinne konzeptistischer Theorie (insbesondere jener Tesauros) konfrontiert zu sein. Möglicherweise können dadurch Rückschlüsse gezogen werden hinsichtlich einer die gesamte Kapelle in ihrem Emblem analogen Aufbau umgreifenden Semantik, die uns den Charakter der im Werk Berninis zum Ausdruck kommenden Systembeziehung erschließt. Dabei werden wir nur soviel an Inhaltlich-Thematischem anführen bzw. ausführen wie notwendig, um dies fundiert klären zu können. Vgl. auch PFEIFFER, H. 1975.

Akt der zeugenden Liebe Gottes seinen sichtbaren Ausdruck und seine reale Verwirklichung in der Eucharistie, deren Ur-Bild im Letzten Abendmahl zu sehen ist. In der Eucharistie kommt Gott zum Menschen und hat der Mensch Teil an ihm, indem er kommuniziert. Das Absteigen Gottes zum Menschen, die Hinwendung zu seinem Geschöpf und das Aufsteigen des Menschen zu Gott werden in der Eucharistie real erfahrbare Gegenwart.

Der schlussfolgernde Zusammenhang der beiden wesentlichen Charakteristika des *conchetto* „Inkarnation des *logos*“ lässt sich über die folgende, an Augustinus orientierte Wendung pseudo-logisch ermitteln:

- (1) Die Inkarnation weist auf die Eucharistie voraus;
- (2) die Schöpfung weist auf die Neuschöpfung Kirche und Sakramente voraus;
- (3) ergo: Die Inkarnation weist auch auf die Neuschöpfung Kirche und Sakramente voraus;
- (4) denn: Eucharistie, worauf die Inkarnation verweist, ist ein Sakrament.

Der Schluss weist zwar die Struktur eines Syllogismus auf. Doch handelt es sich dabei nicht um einen streng logisch definierten. In erster Linie fehlt den Prämissen dazu der allgemeine Charakter. Zudem basiert der Schluss auf einer trügerischen, einer nicht expliziten Prämisse. Das ist der argute *conchetto*: Inkarnation des *logos*. Damit erfüllt er die Kriterien, die nach Tesauro einen Paralogismus beziehungsweise Poetischen Syllogismus fundieren. Thematisch eröffnet der Syllogismus die Perspektive auf die Kirche und die Sakramente als Neuschöpfung, und stellt damit verbunden einen Verweis auf die bedeutende Stellung der Kirche dar, auf ihre Mittlerstellung zwischen Gott und den Gläubigen. „Wenn ich den Himmel nicht schon geschaffen hätte, für dich allein würde ich ihn erschaffen.“ bezieht sich auf den realen Schöpfungshimmel der Genesis, in den auch Elias direkt aufgefahren ist. Gibt es einen Bezug zwischen diesem und der Neuschöpfung Kirche und Sakramente, worauf der *conchetto* verweist? Wie ist er beschaffen und was vermittelt er?

Im Zusammenhang mit der Messe, der konkreten Liturgie, die in der Kapelle vollzogen wird, wurde bereits festgestellt, dass diese dazu dient, den Menschen zur Schöpfung zurückzuführen. Damit kann der Priester und durch ihn die Institution Kirche den Zugang

zu Gott gewähren.⁴⁵⁹ Dieser lässt sich auch metaphorisch beschreiben als Tor zum Himmel oder Tor zum Paradies. Das hat sich im Zusammenhang mit der Deutung der Cornaro in den *corretti* der Kapellenseitenwände sowie der heiligen Teresa als *exemplum* des Gebets der Gotteinung ergeben. Das resultierte auch aus der Interpretation des tabernakelartigen Rahmens der Transverberationsszene in Anlehnung an Borrominis *tabernacoli* im Langhaus von S. Giovanni in Laterano als Ausdruck für die „Zwölf Tore zum Himmlischen Jerusalem“. Möglicherweise wird hier das Verständnis von Kirche als notwendiger Mittlerin zwischen Gott und Mensch, als Tor zum Himmel propagiert, die die Rückführung des Gläubigen zu Gott und zur Schöpfung gewährt.⁴⁶⁰

3) 2. Das äußere Tor: Die materiale Metapher

Um das Tor zum Himmel passieren zu können, bedarf es erst des Weges durch die Kirche, des gelenkten, katholisch fundierten Weges. Mit dem gemalten Himmel, der hinter dem Eingangsbogen der Kapelle Cornaro „aufbricht“, erweist sich der Eingangsbogen als real gesetztes Tor zum Kunst-Himmel. Wenn man den Eingangsbogen als ein weiteres Tor zum Himmel sieht, dann ist seine Einfassung buchstäblich die Kirche Santa Maria della Vittoria.

„Tor zum Himmel“ kann als Metapher für „Mittlerstellung der Kirche“ stehen. Im Werk Berninis ist die Metapher visualisiert und nicht deren Literalsinn. Tesauro benennt diese Form der Metapher „materiale Metapher“. Mit der real gesetzten Metapher wird die direkte bildliche Repräsentation des *sensus spiritualis* bezeichnet.⁴⁶¹ Mittels dieser Metapher wird der Betrachter konkret in die Kapelle Cornaro geführt, mit ihr auf die real in der Kapelle stattfindende Eucharistiefeier verwiesen, und damit in eine für uns real von Gott erfüllte Gegenwart gestellt. Hierdurch zeigen sich Kunst und Kirche in einer direkten Verbindung, die von einer unmittelbaren Verweisstruktur von Ersterer auf Letztere geprägt ist.

Das Tor zum Himmel wird jedoch nicht allein mit dem Eingangsbogen als einem buchstäblichen Tor zur Kapelle visualisiert. Insgesamt findet sich das Thema dreimal

⁴⁵⁹ Das geschieht vor allem im Kontext der Eucharistie oder auch im Sakrament der Busse, wenn der Priester die Absolution erteilt, und damit prinzipiell über die Gnadenverteilung Gottes waltet. Hierbei werden explizit katholische Positionen vertreten, die zur Zeit der Entstehung der Kapelle äußerst umkämpft waren, von Protestanten und Jansenisten gleichermaßen angegriffen wurden, und somit damals von höchster Aktualität und Brisanz gewesen sein durften.

⁴⁶⁰ Das Tor des Himmels, das sich nur mit Hilfe der Kirche passieren lässt, kann damit als Metapher für die Wirkmacht und Autorität der katholischen Kirche verstanden werden.

⁴⁶¹ Das ist eine Darstellungsweise, die nach SCHAPIRO 1969 vor allem für mittelalterliche Illustrationen charakteristisch sind.

vergegenwärtigt. Neben der materialen Metapher des Eingangsbogens ließ sich die tabernakelartige Rahmung der zentralen Figurengruppe mit Borrominis Langhaustabernakeln von S. Giovanni in Laterano konnotieren und damit auch in Verbindung bringen mit dessen Semantik. Dabei lässt sich Berninis *tabernacolo* nicht allein als architektonisch adäquater Ausdruck für die Vergegenwärtigung eines Tors zum Himmel sehen. Vielmehr weist dieser Rahmen auch eine weitere Sinnenebene auf, die allerdings thematisch mit dem Motiv des Himmelstores verknüpfbar ist: Im Kontext der interpretatorischen Analyse der *subscriptio* analogen Einheit erwies er sich als Ausdruck für die Form des Redeinhalts der Sprecher dieser Einheit, das ist: für das Gebet. Dabei ist es dieses, zumal das kontemplative Gebet, das dem Gläubigen den Zugang zu Gott gewährt, und somit den Weg zum Himmel öffnet und dadurch Tor des Himmels sein kann. Das dritte Tor zum Himmel findet sich mit der Figur der heiligen Teresa von Avila im Kontext von Berninis Schilderung der Transverberation metaphorisiert, sofern man sie in vollkommener *Imitatio Christi* oder *Mariae* begreift. Dieser Ausdruck unterscheidet sich von den anderen beiden hinsichtlich der Denotation von „Tor zum Himmel“ dadurch, dass es sich hierbei nicht um eine materiale Metapher handelt, sondern um eine dem Tropus analoge Metapher. Die Heiligenfigur ist folglich analog zur verbal genutzten Metapher zu begreifen. In einem Blick, der vom kapellenexternen Kirchenraum in das Zentrum der Kapelle führt, lassen sich die drei Tore zum Himmel mit einer ihnen speziell zukommenden Semantik belegen. Das äußere Tor kann in seiner Zwischenstellung von Kirchenraum und Kapelle die kirchliche Autorität und den kirchlich-institutionellen Anspruch auf Mittlerschaft zwischen Gott und Mensch vergegenwärtigen. Der Rahmen der Transverberationsszene als das zweite Tor lässt sich vor dem Hintergrund Teresianischer Gebetsauffassung als Weg zu Gott über das Gebet verstehen, als Wille des Menschen, Gott entgegenzugehen, dadurch dass er betet.⁴⁶² Das innerste Tor, die Figur der Teresa, kann ebenfalls im Kontext der Gebetslehre der Heiligen „gelesen“ werden und dann als Ausdruck der Gnade Gottes am Menschen gelten. Das ist Gottes Einwohnung in der Seele des Kontemplierenden.⁴⁶³

⁴⁶² Siehe dazu vor allem die Interpretation der Cornaro als Meditierende im Sinne Teresas von Avila, die aktiv durch diskursives Sprechen den Weg des Gebets einschlagen.

⁴⁶³ Vgl. die Interpretation der Teresa als Exempel im Hinblick auf das Gebet der vollkommenen Gotteinung, das erst in der Kontemplation möglich ist, sowie die Interpretation der Figur als *imago* Gottes.

Diese drei Tore zum Himmel führen zum Himmel der Seele, und damit zu einem für alle gleichermaßen potenziell möglichen Zugang zum Himmel.⁴⁶⁴ Hierbei erfolgt eine Lenkung des Rezipienten, die von außen nach innen durch drei Tore des Himmels führt, von einem, das explizit den Kunsthimmel markiert, zu jenem, das das Gebet als Weg propagiert bis hin zum zentralen Himmel, in welchem die *unio* von Gott und menschlicher Seele statthat und uns das Bild der Seele als *imago* Gottes vergegenwärtigt wird. Dabei werden verschiedene Formen von Metaphern eingesetzt, die sich mittels der Termini umschreiben lassen, die in der konzeptistischen Poetik verwendet werden: die materiale Metapher, die primär als metaphorisches Ausdrucksmittel in der bildenden Kunst gelten kann sowie die Metapher als Ergebnis eines metaphorischen Arguments oder Poetischen Syllogismus, die wiederum bedingt ist durch weitere Metaphern. Dabei handelt es sich um die *vocabulo* analogen einfachen metaphorischen Ausdrücke, die sich über die Figurentypen und Motive vermitteln, und um *concetti*, komplexere Ausdrücke, die unterteilt werden können in einfache *concetti* und allegorische *concetti*, sogenannte metaphorische Propositionen. In Kontext der Interpretation der Transverberationsszene ergab sich ein allegorischer *concetto*: die Inkarnation des *logos*. Mit ihm ließ sich der paralogische Schluss ziehen. Das heißt, er stellte das entscheidende Mittelglied des paralogischen Schlusses dar. Dessen Fazit: die Kirche und die Sakramente als Neuschöpfung, erfährt durch die materiale Metapher, die der Eingangsbogen der Kapelle visualisiert, eine bestimmte Akzentuierung. Die Kirche und die Sakramente, zumal die Eucharistie, können als „Tor zum Himmel“ fungieren. Mit der materialen Metapher scheint der Zugang zur Kapelle - man könnte auch sagen, zu ihrer Interpretation und zu dem, was in ihr sich vollzieht: die Liturgie – vorgegeben und auf eine bestimmte Weise definiert.

Damit verbunden lassen sich auch entsprechend Auslegungen dieses „Tors zum Himmel“ vornehmen. Es kann die bereits benannte Funktion erfüllen, das metaphorische Argument in dessen Bedeutung zu akzentuieren, wodurch verdeutlicht wird, dass Kirche und Eucharistie Mittel zur Rückführung der menschlichen Seele zur Schöpfung meinen. Diese

⁴⁶⁴ Die Metapher vom Tor zum Himmel lässt sich in der Kapelle noch ein weiteres Mal ansehen. Dabei führt der Weg über das Tabernakel, das die Transverberationsszene birgt, über das Fenster bis hin zur kleinen Kartusche, die sich direkt oberhalb des Scheitels vom Eingangsbogen befindet und das Bild der Arche Noah zeigt. [Abb. 21] Möglicherweise handelt es sich hierbei um „Bilder“, die vor dem Hintergrund der Marienikonographie gelesen werden können: Maria als heiliger Schrein (Tabernakel), das Fenster als Fenster des Schreins, das sowohl die Inkarnation Christi auszudrücken vermag als auch die Erlösung. Die Bilder „Tabernakel/Schrein“ und „Fenster“ können sowohl zusammen als auch getrennt auftreten. Vgl. GOTTLIEB 1981, S. 70. Als Typus weist das Bild der Arche Noah auf Maria voraus, und zwar in ihrer Bedeutung, Sinnbild der Neuen Bundeslade zu sein, und damit dem Gläubigen Tor zum Himmel zu sein. Mit dem Bild der Arche scheint die Kapelle Cornaro vom Kirchenraum her nochmals typologisch kommentiert.

Interpretation berücksichtigt die Liturgie, die in der Kapelle statthat. Man kann die materiale Metapher jedoch auch ohne Rekurs auf die Liturgie deuten und sie primär auf die Interpretation der zentralen Szene beziehen. Ein möglicher Interpretationsweg erschließt sich über die Heiligenfigur in ihrer Interpretation als Bild der menschlichen Seele, als *imago* Gottes. Die materiale Metapher könnte dann als metaphorischer Ausdruck im Hinblick auf die *vocabulo* analoge Teresafigur als Bild der *imago* Gottes verstanden werden. Dabei definierte sich diese Semantik der Heiligenfigur über den Kontext ihrer Einfassung durch den Tabernakel ähnlichen Rahmen als „Dach der Trinität“, das die Szene der Transverberation überfängt. Über letzteres ließ sich das Bild der *imago* als Abbild der Trinität und den drei Seelenvermögen in der menschlichen Seele begreifen. Ein Bild der drei Seelenvermögen *voluntas*, *intellectus* und *memoria* scheint jedoch auch in den *figurae* der *pictura* analogen Einheit des Eingangsbogens auf.

Die drei Seelenvermögen, Bild der göttlichen Trinität

Auch die göttlichen Seelenvermögen finden in der Kapelle sichtbar ihren Niederschlag, und zwar nicht allein im Bild der Trinität, das der Dreiecksgiebel des *tabernacolo* mit seinen drei Cherubköpfchen vermittelt. Einen Ausdruck für Gottes alles umfassendes Gedächtnis (*memoria*), das über Sein und Nichtsein entscheidet, können auch die Engel repräsentieren, die mit aufgeschlagenen Büchern am Sockel des Eingangsbogens stehen. Versteht man die Bücher als Ausdruck von Gottes Gedächtnis, zumal der linke Engel mit dem Federkiel buchstäblich auf das Buch des Lebens hinzudeuten scheint, dann lassen sie sich als Verweis auf das Jüngste Gericht erfassen. Mit dem Federkiel schreibt Gott die Namen der Lebenden in das Buch des Lebens; er kann sie aber auch wieder daraus löschen, und bestimmt damit letztlich über Sein und Nichtsein des Menschen. Was aber hat es in diesem Kontext dann mit dem zweiten aufgeschlagenen Buch auf sich, das der andere Engel empor hält? Dem Buch des Lebens, das das Gedächtnis Gottes versinnbildlicht, steht ein irdisches Buch der Lebenden gegenüber, womit die Kirche Buch führt über die ihr Angehörigen, für welche auch die Messe gelesen werden soll im Falle ihres Todes, worin jedoch auch die Exkommunizierten, die vom Bann der Kirche Getroffenen und von der kirchlichen Gemeinschaft Ausgestoßenen, herausgestrichen werden. Das lässt sich analog begreifen zu Gottes Tun, womit er die Namen aus dem Buch des Lebens löschen und die Menschen der Vergänglichkeit und dem Tod preisgeben kann.⁴⁶⁵ Dieser Interpretationsansatz der Engel mit den Büchern findet seine Untermauerung in der

⁴⁶⁵ Vgl. KOEP 1952.

Liturgie, zumal in der Totenmesse, in deren Verlauf die Namen der Verstorbenen genannt werden.

Bezüglich des menschlichen Gedächtnisses besteht hier die Auffassung von platonischer Anamnesis, dem die Engelspropheten das Bild der Trinität, die drei Seelenvermögen, eingeschrieben haben. Im Gebet, das ist die liebende Antwort auf Gottes Macht und Wirken, gelangen *voluntas*, *intellectus*, *memoria* in Einklang mit Gott. Die alles durchdringende Liebe als Ausdruck des göttlichen Willens (*voluntas*) versinnbildlicht die Heilig Geist Taube im Gewölbescheitel der Kapelle: Von ihr aus durchdringt die Liebe in Form des Lichts den Kapellenraum und vor allem das Innere des Tabernakels mit Teresa, dem Abbild der Seele. Ihre Haltung, die vollkommene Nachahmung Christi und Mariae ist die dem Menschen mögliche Antwort auf Gottes Liebe.

Leiter und Kranz im Bogenscheitel können in einer geometrisch orientierten Auslegung als Sinnbilder sowohl des göttlichen als auch des menschlichen Intellektes verstanden werden. So wird bereits in der griechisch-christlichen Tradition die Form des Kreises als ein die Allheit des Seienden umfassender Ausdruck der punkthaften Einheit Gottes geometrisch symbolisiert. Der menschliche, zeithaft-diskursive Intellekt dagegen wird einer linearen und offenen, immer unvollkommenen Entfaltung derselben Einheit zugeordnet. Sie gilt als *signum* der Endlichkeit, oder im Kontext des Christentums, als Stigma des Sündenfalls.⁴⁶⁶ Derart lassen sich auch die Leiter als Symbol des menschlich unvollkommenen Intellektes und der Kranz als Symbol des göttlich vollkommenen Intellektes begreifen, wobei letzterer ersterem hier eingeschrieben scheint. So zumindest zeigt es die visuelle Kombination im Bogenscheitel an. Das entspricht tatsächlich auch der semantischen Relation der beiden geometrischen Bildzeichen. So hat der göttliche Intellekt alles *uno intuitu*, in absoluter Vergegenwärtigung, vor sich. Doch der Möglichkeit und dem Vermögen nach ist die Unvollkommenheit des menschlichen Intellektes dennoch vollkommen, so dass er letztlich Teil hat am göttlichen Intellekt und theoretisch auch dessen Niveau erreichen kann. Das begründet sich aus der *imago*-Funktion des Menschen, aus seiner Gottebenbildlichkeit.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Vgl. ASSMANN, A. 1991, S. 27.

⁴⁶⁷ Genau das dürfte das Skandalöse an diesem Werk gewesen sein: der hier vermittelte Gedanke, dass der Mensch bereits im Diesseits ganz in Gottes Dasein eingehen könne, und dass er das mit eigenen Mitteln leisten könne, das heißt vor dem Hintergrund der Gebetsauffassung Teresas von Avila verstanden: Gott aus eigenen Kräften zumindest ein Stück weit aktiv, selbsttätig entgegenkommen zu können. Darüber herrscht ein zentraler Streit innerhalb der seit Jahrhunderten bestehenden Kontroverse zur göttlichen Gnade und zum freien Willen des Menschen. Im 16. Jahrhundert fragen die Protestanten erneuert, ob es dem Menschen möglich sei, von sich aus zu Gott aufzusteigen, sich anzunähern mit eigenem Wille beziehungsweise in

Die potenzielle Vollkommenheit des Menschen wird uns am Exempel Teresas von Avila gezeigt, deren geistlicher Lebensweg noch im Diesseits zu einer vollkommenen Gotteinkung führt: das Eingehen der Seelenvermögen in Gott. Damit kommt dem Ganzen ein eher privater, auf die Person Teresas von Avila zugeschnittener Charakter zu, der zugleich Exempelstatus für die Cornaro sowie für all jene haben kann, die das Werk Berninis betrachten, sofern die Heilige etwas repräsentiert, das alle tun können. Das jedoch charakterisiert die emblematische Imprese, die bereits das Monument der Mathilde von Tuszien gekennzeichnet hat. In diesem Sinne lässt sich auch die Kapelle Cornaro von einer Imprese überfangen sehen, die sowohl die Heilige beziehungsweise die Person Teresas von Avila betrifft als auch den Betrachter vor der Kapelle, auf welchen das exemplarische Leben Teresas in dessen Schilderung in der Kapelle ausgerichtet ist. Das kennzeichnet den Charakter der emblematischen Imprese, dass sie zugleich privat und allgemein ist, und dass sie auf bestimmte Person ausgerichtet ist und doch in moralischer Hinsicht eine Norm für alle vorgibt. Derart zweifach ausgerichtet lässt sich auch „Du“-Anrede erfassen: Sie ist explizit weiblich und kann sich damit augenscheinlich auf Teresa beziehen, aber auch auf die Einzelseele (*anima*) eines jeden Angesprochenen, der den Weg der Heiligen zum Vorbild nimmt. Das heißt konkret bezogen auf die erzielten Interpretationen: auf die durch sie aufgezeigten Möglichkeiten der Seele, sich Gott zu nähern. Dabei wird die Ansprache an den kapellenexternen Betrachter explizit durch Federico Cornaro geleistet beziehungsweise die Anrede eines externen Betrachters durch diesen nahe gelegt. Das Thema wäre dann ausdrücklich das kontemplative Gebet als Weg zu Gott. Die emblematische Imprese könnte damit ein weiteres Bild für die *imago* Gottes oder die menschliche Seele sein in ihrem Verhältnis zu Gott, das sich über die drei Seelenvermögen als Bild der göttlichen Trinität im Menschen definiert.

Der Eingangsbogen mit den applizierten Himmelswesen und der Inschrift steht zugleich vor einem Kunsthimmel und ist als Bestandteil eines bildkünstlerischen Werks zu begreifen. Als solcher markiert er einen Zugang zum Kapelleninnern und zu dessen Inszenierung. Hier erfolgt eine explizite Anrede, die hinsichtlich des externen Betrachters

Freiheit und getragen vom eigenen Willen. Im 17. Jahrhundert wird der Streit von den Jansenisten wieder aufgegriffen. Während die Katholiken das zumindest bis zu einem gewissen Grad bejahen, bestreiten das die Protestanten und die Jansenisten. Mit einem solchen Programm hätte Federico Cornaro die zentralen, zu seiner Zeit zu verteidigenden Dogmen der katholischen Kirche ins Bild setzen und ganz im Dienst der Propaganda Fide, der er bis zu seinem Lebensende angehörte, ausgestalten lassen. Sogar die Memoria der Familie und seiner eigenen Person lässt sich als der kirchenpolitisch bestimmten Programmatik der Kapelle untergeordnet begreifen.

oder Betenden durch den direkten Blick des Federico Cornaro in den Kirchenraum wieder aufgenommen und weitergeleitet wird. Doch im Unterschied zu den Cornaro setzt der externe Betrachter mit der Kunst Berninis an und gehen seine Betrachtungen und Gedanken in erster Linie von dieser aus. Über diese kann eine Auseinandersetzung erfolgen mit der Kapelle und den Inhalten und Themen, die auch die Cornaro meditieren und auf welche sie selbst verweisen, aber auch mit der Kunst Berninis selbst, mit Fragen, die die Art und Weise der Themenvermittlung betreffen sowie die Strukturierung des Werkes, der möglichen Konzeption der Kapelle, das Zusammenspiel von *concetti* und Metaphern.

Derjenige, der damit ansetzt, sich mit den Inhalten und Themen auseinanderzusetzen, die auch die Cornaro meditieren und auf welche sie selbst verweisen, beginnt einen Diskurs, der sich als „Meditation“ im Sinne der Gebetsauffassung von Teresa von Avila begreifen lässt. Somit gelingt mittels der Kunst eine Hinführung zu Themen oder Anliegen, die im Kontext christlichen Glaubens zentral sind. Erfolgt in diesem Rahmen zudem ein Anstoß zum Beten, zum Gebet der Meditation, dann erzeigt sich die Kunst Berninis gänzlich im Dienst der Kirche aufgegangen. Die bildrhetorische Ansprache des Betrachters vor der Kapelle, die auf seine Überzeugung in der Sache der Kirche zielt, erweist sich damit als erfolgreich und gelungen. Im Idealfall führt sie dazu, den Betrachter zu weiterem, intensivem Gebet anzuhalten, und damit zum Gebet der Gotteinkunft zu lenken.⁴⁶⁸

Wenn unser Blick auf die Kapelle Cornaro von der Kunst Berninis bestimmt ist beziehungsweise von der Kunst ausgeht, dann kann damit auch eine Konzentration allein auf diese einhergehen. Von zentraler Bedeutung ist hierbei die Frage danach, wie Inhalte und Themen vermittelt werden, wie das Kunstwerk strukturiert, komponiert ist und welche Signifikationsmechanismen den Blick auf die Struktur des Werkes freigeben.⁴⁶⁹ Im Zusammenhang mit der Interpretation der Kapelle Cornaro hat sich gezeigt, dass deren Konzeption von komplexen Verweisstrukturen, von einem Geflecht von metaphorischen Ausdrücken und Formen geprägt ist, die in einem paralogischen Schluss gipfeln. Dieser ist Ausdruck höchster Scharfsinnigkeit (*argutia*). Der dreifach strukturierte Aufbau von

⁴⁶⁸ Er könnte vor der Kapelle niederknien, wie Bernini vor Poussins „Letzter Ölung“ und ergriffen sein, wie von den Worten einer Predigt.

⁴⁶⁹ Diese Fragen haben auch die vorliegende Arbeit bestimmt. Allerdings mussten die Inhalte mitbedacht und mit interpretiert werden. Ohne Inhalte und Themen bleiben die Strukturen und kompositionsbedingten Relationen unbeschreibbar; man muss die Gegenstände benennen können, deren Relationen man freilegen und interpretieren möchte.

einfacher Metapher, metaphorischer Proposition und metaphorischem Argument kennzeichnet das konzeptistisch definierte argute Symbol. Damit ist die Konzeption der Kapelle definiert als Ausdruck einer Metapher (*metafora*). Sie kann damit analog zu einem Emblem verstanden werden, das als Gesamteinheit beziehungsweise makrostrukturell die Metapher einer Metapher vorstellt.⁴⁷⁰

3) 3. Zusammenfassung und Ergebnis

Mit ihrer dreifachen Strukturierung weist die Kapelle Cornaro eine Systemreferenz zur konzeptistischen Emblematisierung auf und lässt sich Emblem analog „lesen“. Das zeigt sich zudem gestützt durch das Zusammenspiel der verschiedenen Einheiten der Kapelle, zumal durch jenes von der Wort-Bild-Einheit am Eingangsbogen und der weiteren bildkünstlerischen Ausgestaltung der Kapelle. Letztere erwies sich durchsetzt von einem Geflecht metaphorischer Verweise. Dabei bildete die Transverberationsszene das Zentrum, von dem aus sich diverse *concetti* einfacher, aber auch komplexerer Art, wie der allegorische *concetto* der Inkarnation des *logos* erschlossen. Kern dieses Zentrums stellt die Heiligenfigur der Teresa von Avila dar. Von dort aus eröffnet sich eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten, die nicht unbedingt in das hier erzielte Ergebnis münden müssen. Das liegt vor allem darin begründet, dass das Zentrum der Kapelle analog zur Leerstellenkonzeption der Rezeptionsästhetik begriffen, sich aus Figuren und Motiven zusammensetzt, die sich erst über ihr kontextuelles Umfeld in ihrer Semantik konkretisieren. Je nachdem, wie weit dieses kontextuelle Umfeld gefasst ist und interpretatorisch erfasst wird, erschließen sich bestimmte Kontexte. Um es in den Worten Tesauros zu formulieren: Um ein zentrales *vocabulo* gruppieren sich diverse *concetti*, die sich je nach Reichweite des kontextuellen Umfeldes definieren und entsprechend andere Semantiken aufweisen. Dabei handelt es sich um mehr oder weniger komplexe metaphorische Termini oder Figuren, deren Relation zum *vocabulo* letztlich in einer rein arbiträren Setzung bestehen. Die *concetti*, die sich um das Zentrum anordnen lassen, müssen zudem nicht miteinander zusammenhängen und sich auch nicht im Komplexitätsgrad ihres metaphorischen Ausdrucks entsprechen.⁴⁷¹ Sie kreisen sozusagen losgelöst vom Kern des *vocabulo* um diesen und kreieren als Bestandteile einer rein metaphorischen Wirklichkeit eine neuartige Realität, die abgehoben ist von der erfahrbaren Realität unserer Lebenswelt. Es handelt sich dabei um eine nicht sichtbare, rein

⁴⁷⁰ Zum Emblem als Metapher der Metapher siehe INNOCENTI, G. 1981.

⁴⁷¹ Dazu siehe vor allem Tesauros metaphorische Figur des *laconismo*. TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 434-441.

intellektuell erfassbare „Welt“. Durch die Kunst kann diese sichtbar werden. Das heißt, hierin liegt das Sichtbarmachen des Unsichtbaren (*fa ente di non ente*) begründet, doch erst im bildlichen oder im metaphorischen Ausdruck eröffnet sich ein Theater voll von Wundern (*“un teatro pien’ di meraviglie“*). In der Gegenwart arguter Metaphern und *concetti* wird eine ganze Fülle von *meraviglie* erzeugt. Ein solches Theater voller Wunder geht vom Zentrum der Kapelle Cornaro aus, deren „Kern“ die Figur der Teresa ist. Im Hinblick auf das metaphorische Argument, das die Gesamteinheit der Kapelle bestimmt, stellt der allegorische *concetto* „Inkarnation des *logos*“ den zentralen Aspekt dar, der sich aus der Fülle des *teatro di meraviglie*, das sich um die *vocabulo* analoge Heiligenfigur gruppiert, erschließt. Der *concetto* ist Bestandteil einer eigenständigen, pseudologischen Argumentation, die sich im *subscriptio* analogen Part der Kapelle Cornaro vollzieht, indem die Figur der Teresa im Kontext ihres unmittelbaren szenischen und motivischen Umfeldes sowie in ihrer Einbindung in die diversen rahmenden Einfassungen interpretiert wird. Charakterisieren lässt sich diese quasi logische Argumentation als Diskurs über das Gebet oder über den Weg zu Gott. Dabei fungiert Teresa als Avila als *exemplum*, das sich analog zum logischen Exempel begreifen lässt, als Kern eines quasi induktiven Schlusses. Demgegenüber stellt der Paralogismus, der die gesamte Einheit der Kapelle Cornaro in deren Semantik strukturiert, eine Anlehnung beziehungsweise eine Analogie zum deduktiven Schluss der Logik dar. Die Makrostruktur ist somit deduktiv analog definiert, die Mikrostruktur dagegen induktiv analog. Über die Cornaro, die als Bestandteil der äußeren Rahmung des Kapellenzentrums aufgefasst werden können, erfolgt eine bestimmte Ausrichtung auf den Betrachter vor der Kapelle. Damit wird die „Kommunikation“ oder eine Kommunikationsmöglichkeit zwischen *intentio operis* und dem Betrachter festgeschrieben, wodurch die Kunst Berninis letztlich diesem gegenüber persuasiv wirken kann. Im Idealfall wird dieser vom Blick des Federico Cornaro in die Kapelle hineingenommen, herangeführt und hingeleitet zum exemplarisch vollzogenen Weg zu Gott, den die heilige Teresa von Avila, aber auch die Cornaro selbst, beschritten haben. Möglicherweise gelingt damit dann die handlungsrelevante Konsequenz, die in der Beeinflussung des Willens besteht. Es handelt sich dabei um die höchste Form von *persuasio* durch Kunst im Dienst der Kirche überhaupt, die in diesem Kontext möglich ist: die Hinführung zum Beten, und somit zu Gott, so dass auch die Kapelle Cornaro von Gian Lorenzo Bernini „[...] faisait le même [effet] qu’une belle prédication qu’on écoute avec

attention fort grande et dont on sort après sans rien dire, mais que l'effet s'en ressent au-dedans.“⁴⁷²

Schluss

Die Verortung des Interpretierten im Wahrnehmungs- und Wissenschaftskonzept konzeptistischer Poetik

Von Ludwig XIV. von Frankreich ist eine Äußerung überliefert, die seinen Anspruch an Kunst in einem klaren Gegensatz zeigt zu den Zielvorgaben, die von theologisch und kirchlich orientierten und vor allem von italienischen Poetologen und Kunsttheoretikern des Cinque- und Seicento an Kunst herangetragen werden. Er möchte nicht erst noch lange darüber nachdenken müssen, was das Kunstwerk vermitteln „wolle“ und sich dessen Bedeutung über das interpretatorische Auslegen seiner verschiedenen Bestandteile erschließen. Ein Kunstwerk, zumal ein Repräsentatives, müsse augenscheinlich und auf einen Blick verständlich sein, klare Aussagen oder Vorstellungen eindeutig vergegenwärtigen.⁴⁷³ Das Monument eines Herrschers, das diesen in einer ekstatischen Verückung auf seinem Pferd zeigt, so dass ein Betrachter sich auch zur Äußerung hinreißen lassen kann, er sitze darauf wie ein Affe auf einem Kamel, findet entsprechend Missbilligung.⁴⁷⁴ Auch das Bild der Teresa von Avila, das Bernini im Akt der Transverberation wiedergibt, kann die Plattform für ähnlich ungnädige Urteile bilden. Die Ursache dafür liegt in der scheinbaren Fragwürdigkeit der würdigen Repräsentation einer bedeutenden Persönlichkeit begründet. Wenn eine Heilige in einer eindeutig erotisch konnotierten Körperhaltung und Mimik dargestellt wird, dann wirft das Fragen auf, doch primär eine eher erstaunte, wenn nicht gar empörte Reaktion seitens des Betrachters. Damit ist etwas Unerwartetes, aber auch auf den ersten Blick Unangemessenes vermittelt. Erotik und Grabkapelle eines Kardinals lassen sich nicht ohne weiteres vereinen. Was in der Rhetorik mit *aptum*, angemessenem Ausdruck hinsichtlich Ort, Zeit, Person, Kontext bezeichnet wird, scheint hierdurch grundlegend verletzt. Mit der Interpretation der Heiligenfigur vor dem Hintergrund verschiedener ähnlicher Figurentypen und Motive ließ

⁴⁷² Vgl. CHANTELOU 2001, S. 89, Eintrag vom 25. Juli 1665.

⁴⁷³ Siehe dazu die Aussagen Ludwigs XIV., die im Rahmen der Entstehung seiner Porträtbüste fallen. Auch die Probleme, die sich im Zusammenhang mit dem von Bernini geplanten Reitermonument für den französischen König ergeben haben, dürften aus dieser unterschiedlichen Auffassung von Kunst und Repräsentation resultieren.

⁴⁷⁴ Die Rede ist hier von Berninis Monument für Konstantin, den Grossen in St. Peter, das bereits von Zeitgenossen heftig attackiert worden ist. Zur Polemik siehe PREVITALI 1962.

sich ersehen, dass die vordergründige Erotik mittels des Körper verhüllenden und von Eigenleben geprägten Gewandes sowie durch die Überlagerung ähnlicher Figurentypen, die allesamt im kirchlich-katholischen Kontext anzusiedeln sind, wenn nicht zurückgenommen, so doch nahezu gänzlich in einem spirituellen, geistigen Sinne verstanden werden konnte. Um das zu erfassen, ist allerdings eine bestimmte interpretatorische Wahrnehmung Voraussetzung und notwendig, die damit ansetzt, dass das Offensichtliche nicht als das Eigentliche, als das mit der Figur zu Vermittelnde akzeptiert, sondern im Sinne eines Zweck-Mittel-Verhältnisses als Anstoß zu weiteren Interpretationen angesehen wird. Dafür scheint Bernini auch bis an die Grenzen des *aptum* zu gehen. Das ist auch mit dem Monument für Konstantin den Grossen und Berninis Statue des heiligen Longinus der Fall. Beide erfahren wie die Darstellung der Teresa in der Herzdurchbohrung herbe Kritik, die allerdings – ganz dem Wesen der Polemik entsprechend – zugleich auch deren *intentio operis* offenbaren: Konstantin in der Erfahrung einer Gottesvision, Teresa in der Entrückung in den dritten Himmel. Diese Art und Weise der Ansprache eines Betrachters von Kunstwerken ist auch theoretisch fundiert und findet sich vor allem in den Poetiken der Konzeptisten ausformuliert. Deren Konzeption von Wahrnehmung und Wissenschaften lässt sich entsprechend zum soeben geschilderten Phänomen von Erstaunen erregender Bildwahrnehmung mit den diese bestimmenden Koordinaten *argutia* und *meraviglia* zusammenfassend überblicken.

Meraviglia

Das schockartige Wirken eines Bildes oder auch eines bildlich gebrauchten Ausdrucks löst im Betrachter *meraviglia* aus. Um ein derart wirkmächtiges Bild dürfte es sich auch bei der Figur der Teresa von Avila in der Szene der Herzdurchbohrung handeln, die mit ihrer offensiven Erotik im Kirchenraum auf den ersten Blick dort zu befremden vermag. Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Werkes zeigt ein breites Spektrum von Erfahrungen der Betrachter gegenüber dem Kunstwerk an: Sie alle sind von einem gewissen Befremden geprägt, das verdeutlicht, dass man sich die auffällige Erotik zuerst einmal nicht erklären kann. Während der Begriff „*meraviglia*“ in der Kunsttheorie eher blass im Sinne von Bewunderung und Verwunderung des Betrachters in Gegenwart eines Kunstwerks genutzt wird, finden die zeitgenössischen Theoretiker arguter Rhetorik zu einer konkreten Definition des Begriffs. Er bezeichnet ein Phänomen, das in einem komplexen Perzeptions- und kognitiven System verankert ist, dessen beispielhafte Ausformulierung Emanuele Tesauro in seiner *Filosofia Morale* vornimmt. Sie gilt mit nur

kleinen Abweichungen gleichermaßen für Theoretiker wie Matteo Peregrini oder Sforza Pallavicino. In der *Filosofia Morale* entfaltet Tesauro in der Folge aristotelischer Ethik „Operationen“, die das mentale und affektive Wirken des arguten Ausdrucks (*argutezze*) beziehungsweise von dessen Wirkmechanismen begründen.⁴⁷⁵ *Meraviglia* ist hiernach der Eindruck der *argutezze* auf den Betrachter und ist definiert als

„[...] un’attenta Affsion della mente à qualche nuovo e serioso Oggetto; di cui non sapendo la cagione, l’Animo sospeso, desia di saperla, e in quel breve rapimento, ancora il corpo rimane, quasi da subita Estasi, stupidito, impietrato, senza movimento, e senza favella. La maraviglia fù madre dell’arti liberali, onde é quell’assioma per l’ammirare cominciò l’uomo a Filosofare“⁴⁷⁶

Die Erfahrung von *meraviglia* kommt einem kurzzeitigen Außerkraftsetzen aller mentalen Vermögen sowie auch der körperlichen gleich. *Meraviglia* bezeichnet in erster Linie ein intellektuelles Phänomen, das den Geist deshalb gefangennimmt, weil dieser nicht sogleich erkennen kann, was ihn konkret derart fesselt, dass es ihn gänzlich erstarren lässt. Mit der Erfahrung von *meraviglia* ist die Wirkmacht der Bilder auf den Rezipienten besonders eindrücklich und nachhaltig. Sie kann ihn in seinem Innersten treffen und bewegen, zum Nachdenken anregen oder zu sonstigen handlungsrelevanten Taten. In seiner *Filosofia Morale* skizziert Tesauro, wie dies innerhalb der konzeptistischen Wahrnehmungs- und Wissenschaftskonzeption theoretisch zu verorten ist. Zuerst wird das wahrgenommene Bild vom *senso commune* aufgenommen. Damit ist ein allgemein perzeptives Vermögen gemeint. In einem weiteren Schritt gelangt das Wahrgenommene in den Bereich der (*confederata*) *imaginativa* beziehungsweise *fantasia*. Das ist ein vorintellektueller Bereich, „*apprensiva corporea*“ genannt, in welchem dem Wahrgenommenen in Form von mentalen Bildern Beständigkeit und Konstanz verliehen wird. Dieser Fundus von Bildern steht dem Zugriff von Gefühlen (*affetti*) und von Leidenschaften (*passioni*) zur Verfügung, beziehungsweise auf diesen kann mit jenen zugegriffen werden. Dagegen steht die sogenannte *apprensiva ragionevole*. Sie betrifft den Verstand oder Intellekt (*intelletto*). Mit ihm können die in der *apprensiva corporea* gespeicherten materialen Bilder („*imagini materiali*“) transformiert werden zu geistigen und ewigen Bildern („*imagini spirituali e eterne*“).⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Vgl. MEHNERT 1976.

⁴⁷⁶ TESAURO 1671, S. 469, S. 547. Siehe auch MEHNERT 1976, S. 197; HOOK 1986-1987, S. 33.

⁴⁷⁷ Vgl. dazu Baumgartens ähnliche Unterscheidung zwischen einem unteren und einem oberen Sinnesvermögen. Eine solche Zweiteilung von *apprensiva* wird eigentlich erst mit Philosophie des 18. Jahrhunderts verbunden, findet sich aber bereits früher thematisiert. Konkret auf die Figur der Teresa bezogen, bedeutet das: Die Wahrnehmung von Erotik ist dem ersten Bereich von *apprensiva corporea*

Die inneren Bilder

Die *imagini spirituali e eterne* können mittels des Intellekts (*intelletto*) im Archiv des Gedächtnisses (*archivio della memoria*) abgespeichert werden. Im *archivio della memoria* werden die Bilder vom *intelletto* nach bestimmten Prinzipien angeordnet und können wie in einem *libro animato, che legge sè medesimo* (in einem beseelten Buch, das sich selbst liest) gelesen werden.⁴⁷⁸ Der *intelletto* durchleuchtet diesen Bilderspeicher und strukturiert das von ihm selbst gespeicherte und amalgamierte Bildinventar. Dabei dienen dem *intelletto* als immanenten Ordnungsfaktor Axiome, erste Prinzipien, universale Prinzipien, wie zum Beispiel die von Aristoteles aufgestellten Axiome der Aussagenlogik.⁴⁷⁹ Es handelt sich hierbei um ein Verfahren des reinen Verstandesvermögens, des sogenannten spekulativen Intellekts (*intelletto speculativo*), womit wissenschaftlich Erkenntnis erzielt werden kann. Auch auf die Bilder, die im *archivio della memoria* konserviert sind, lässt sich zugreifen. Das erfolgt über das Vermögen des *ingegno*. Nun kann sich der Wille (*volontà*) als Teil der sogenannten *appetitiva rationali* und als Herrscherin der menschlichen Vermögen (*reina delle potenze*) in der Trias Intellekt, Memoria, Wille angesprochen sehen. Konkret hat die Ansprache des Willens eine pragmatisch definierte Handlung zur Folge.

Persuasio und Wahrheitsfrage

Bilder, die in diesem Kontext verwendet werden, sind auf die Überzeugung (*persuasio*) des Rezipienten ausgerichtet. Sie sind Bestandteil einer Argumentation, die auf dessen Meinung abzielen, an seine Überzeugungen, Ansichten, Vorstellungen appellieren, und die letztlich das Evozieren konkreter Handlungen intendieren. Dabei geht es nicht um wahre oder falsche Aussagen, die zur Überzeugung des Gegenübers auf einem fundierten Beweis sockeln müssen und in erster Linie den Intellekt ansprechen. Damit wäre auf das Feld der Wissenschaften (*scienza speculativa*) verwiesen, das von den Koordinaten „wahr“ und „falsch“ bestimmt wird. Vielmehr ist das Wissensgebiet der praktischen Wissenschaften (*scienza pratica*) betroffen. Dieses beruht nicht wie jenes auf einer Erkenntnis von Wahrem („*cognitione del vero*“), die mit Hilfe des *intelletto speculativo* erreicht werden kann, sondern auf einer Erkenntnis, die sich über wahrscheinliche und überzeugende

zugeordnet beziehungsweise wird sogleich dort „einsortiert“. Doch „aufgenommen“ im Nachdenken kann es zu etwas anderem werden, in Bezüge gesetzt und in Relationen zu etwas anderem, etwa anderen Bildern, Inhalten oder Themen erfasst werden.

⁴⁷⁸ TESAURO 1671, S. 448.

⁴⁷⁹ Vgl. MEHNERT 1976, S. 204.

Gründe erschliesst („*per via dei ragioni probabili ò persuasibili*“). Tesauro nennt sie praktische Wahrheit („*verità prattica*“) im Unterschied zur spekulativen Wahrheit („*verità specolativa*“).⁴⁸⁰ Sie ist der Gegenstand der sophistischen Rhetorik, genauer: des *saper ben mentire*, der Kunst des guten Lügens. Was das bedeutet, zeigt sich an Tesauros Charakterisierung des Trügerischen: In der Beherrschung des Rhetorischen und des semiotischen Zeichenapparats sowie im Rahmen der bildenden Künste der Perspektive erweist sich derjenige Künstler, der sich auf das gute Lügen versteht, analog zu einer Kartenlegerin. Er vermag es, gekonnt, auf geradezu spielerische Weise, Relationen zwischen Zeichen herzustellen, die grundsätzlich arbiträr definiert sind. Es handelt sich dabei um ein Spiel von Kommunikation, das sich zwischen Werk oder *intentio operis* und Betrachter entwickeln kann und frei vom Ernst der Wahrheit ist. Nach Tesauro ist es bestimmt von *argutia* auf der Produzentenseite und *meraviglia* oder *gioia* (Freude) auf der Seite des Rezipienten, das ist der Genuss an einem Spiel, das frei vom Ernst der Wahrheit ist.⁴⁸¹ Mit ihm kann jedoch auf Wahrheit verwiesen werden.

Dieses Spiel bar von Wahrheit kennzeichnet die Realität der *concetti* und des von ihnen gebildeten *teatro di meraviglie*. Wie ein solches beschaffen sein kann, ließ sich besonders eindrücklich am Beispiel der Figur der Teresa in der Kapelle Cornaro ansehen. Je nach Bezugnahme und Definition der Relationen der Figur zu ihrem kontextuellen Umfeld sowie intertextuell analoger Relationen zu ähnlichen Bildtypen konnten die Figur oder die Szene, in welcher sie besteht, verschiedenartige Bezüge zu diversen Themen aufweisen. Zum Teil sind durch die vorgenommene Interpretation der Kapelle Cornaro einige davon freigelegt und angesprochen worden. Das war erfolgt, um das Phänomen der unterschiedlichen Arten von *concetti* und das *teatro di meraviglie* zu erläutern.⁴⁸²

Entscheidend im Kontext der Wahrnehmungs- und Wissenschaftskonzeption der Konzeptisten ist jedoch die Tatsache, dass sich hier *argutia* realisiert, das Phänomen, das im Betrachter die Erfahrung von *meraviglia* auslöst. Dabei basieren die unterschiedlichen Arten von *concetti* auf verschiedenen Graden von Argutheit.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 204, Anm. 22.

⁴⁸¹ Vgl. TESAURO 1671, 13. Buch.

⁴⁸² Die Interpretationsmöglichkeiten wurden nicht weiter verfolgt, wenn sie das Thema des möglichen Systembezugs zur Emblematis nicht tangierten. Eine von ihnen stellt zum Beispiel die Analogie zum Brief des Paulus an die Galater (Gal 2.20) dar, die wiederum zu einer konkreten Stelle aus der Biographie der Teresa von Avila in enge Verbindung gebracht werden kann, und zwar zu ihrer Bitte an Gott „lass mich sterben oder lass mich leiden“, die auch Gian Paolo Oliva zum Ausgangspunkt seiner Predigt gewählt hat, und die eingangs zum Kapitel der Kapelle Cornaro zitiert worden ist.

Argutia, „*gran madre d’ogni ’ngegnoso Concetto*“

Argutia ist nach Tesauro „*gran madre d’ogni ’ngegnoso Concetto*“, Mutter eines jeden *concetto*.⁴⁸³ Innerhalb der konzeptistischen Poetik wird die *argutia* wiederum einer Kategorie subsumiert und erscheint damit bedingt durch eine übergeordnete Größe innerhalb des rhetorischen Systems. Das ist die Metapher. Sie gilt als „*gran madre di ogni Argutezza*“ und ebenso als „*gran madre di poesia*“, so dass anzunehmen ist, dass *argutia* und Poesie gleichzusetzen sind.⁴⁸⁴ Doch wie lässt sich *argutia* konkret erfassen? Sie ist nicht greifbar in Form einer bestimmten rhetorischen Figur, während das bei der Metapher als Trope der Fall ist. Peregrini zeigt, dass die *argutia* nur in Relationen „sichtbar“ wird, zum Beispiel zwischen Dingen, Worten, *concetti*. Sie ist eigentlich nichts, das wir mit den Sinnen wahrnehmen könnten. Sie ist eine unsichtbare, rein relational definierte Größe.⁴⁸⁵ Sie lässt sich als Variable mit Vektorfunktion im „Körper“ oder in der rhetorischen Figur der Metapher verstehen. Im Unterschied zur *argutia* bleibt die Metapher unabhängig vom Grad ihrer Argutheit immer eine rhetorisch greifbare Figur. Aus diesem Grund ist die Metapher möglicherweise auch als „Mutter der *argutia*“ zu verstehen: Sie ist eine fest definierte Größe, die einem flexiblen, variablen, von relationalen Zusammenhängen bestimmten Innenleben, *argutia*, Raum zu bieten vermag. *Argutia* erscheint hier als Wesenskern, als die belebende Seele eines fest umrissenen Körpers. Damit kann *argutia* als das Medium der Kommunikation zwischen Werk und Betrachter fungieren. Das Vermögen, womit Argutes erfasst, aber auch gestaltet werden kann, ist der *ingegno*.⁴⁸⁶ Mit dem *ingegno* gelingt die Kommunikation zwischen *intentio operis* und Betrachter, denn damit begibt sich der Interpretierende auf die Spur der im Werk signalisierten, durch Signifikationsmechanismen zu erschließenden *argutia*, das ist die Spur, die der künstlerische *ingegno* im oder mit dem Werk hinterlassen hat.⁴⁸⁷ Um diese aufspüren zu können, muss er wiederum sein eigenes Vermögen des *ingegno* aktivieren und analog zum Vorgehen des Künstlers bei der Werkgenese nun in der Rezeption des Werks verfahren. Das bedeutet jedoch nicht, dass er eine bestimmte, vom Künstler intendierte Bedeutung des Werks ermitteln müsse. Das ist grundsätzlich nicht möglich und wird von den Theoretikern

⁴⁸³ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 1.

⁴⁸⁴ TESAURO/BUCK 1670/1968, S. 279.

⁴⁸⁵ Tesauro bezeichnet sie auch als Spur Gottes im Menschen.

⁴⁸⁶ Zu dessen Definition und Charakterisierung siehe die Einleitung der vorliegenden Arbeit. Der *ingegno* ist als Gegenpol zum rein verstandesmäßig, nüchtern agierenden Intellekt zu begreifen, als ein kreatives Vermögen, sprachlichen oder bildkünstlerischen Ausdruck zu gestalten. Dies vollzieht sich in einem Zusammenspiel von analytischem und synthetischem Verstandesvermögen.

⁴⁸⁷ Hier zeigt sich auch die Analogie des Künstlers zu Gott, sofern *argutia* als Spur Gottes im Menschen verstanden wird (Tesauro). In der Kunst kann der Künstler Gott gleich mittels seines ingenüösen Vermögens seine Spur einprägen, der der Betrachter nachfolgen und die der Betrachter aufspüren kann.

konzeptistischer Poetik so auch ausdrücklich formuliert. Das Vermögen des *ingegno* ist bei jedem Menschen anders beschaffen, so dass der Rezipient durchaus etwas ganz anderes erschließen kann als das vom Künstler womöglich mit dem Werk Intendierte. Allein die Tatsache, über das Vermögen des *ingegno* zu verfügen, womit Argutes geschaffen und auch entziffert werden kann, verbindet Produzent und Rezipient eines Kunstwerks. Indem sie sich auf die Spur des Arguten begeben, der eine in einem Akt des produzierenden Schaffens eines Kunstwerks, der andere im Akt des kreativen Interpretierens oder Deutens dieses Kunstwerks, „treffen sich“ Künstler und Rezipient auf der ihnen gemeinsamen „Plattform“ des ingeniosen Vermögens, dessen gemeinsamer kommunikativer Nenner die *argutia* bildet.

Wahrnehmung

Wenn Berninis heilige Teresa von Avila in der Szene der Herzdurchbohrung durch ihre offensive Erotik für aufgebrachte Betrachterreaktionen sorgt oder hinsichtlich weniger empörter Stimmen zum Werk sich darin ein zumindest prinzipielles Unverständnis offenbart, dann kann dieses Phänomen mit dem Auslösen von *meraviglia* durch etwas Neuartiges verglichen werden, einer „attenta Affision della mente à qualche nuovo e serio Oggetto; di cui non sapendo la cagione, l’Animo sospeso, desia di saperla“. Dabei scheint sich das Prinzip, das in der Theorie der Konzeptisten mit dem Auslösen von *meraviglia* verknüpft wird, hier eindeutig nicht zu erfüllen: Ein Ansetzen zum weiteren Nachdenken darüber, was das Unverständnis oder die paradox anmutende Wahrnehmung von Erotik im Kirchenraum bedingt, erfolgt definitiv nicht. Dem Ideal der Theorie zur Wahrnehmung und kognitiver Verarbeitung von Bildern würde es allerdings entsprechen, wenn der Betrachter innehalten und sich auf die Spur dessen begeben würde, was ihn hier in Erstaunen, Verwunderung, Empörung oder sonstige Erregungen versetzt. Es zeigt sich eindrücklich, wie Norm und Idee von optimaler Rezeption und tatsächlich erfolgter, wie sie in der Rezeptionsgeschichte tradiert ist, auseinanderklaffen. Bezogen auf die oben skizzierte Wahrnehmungs- und Wissenschaftskonzeption bleiben die Rezipienten meist auf der Stufe der *apprensiva corporea*, dem vorintellektuellen Bereich des kognitiven Systems stehen. Sie haben dann das Wahrgenommene mittels *fantasia* dort „zwischengelagert“, um es als materiales Bild ihren Emotionen (*affetti* und *passioni*) zur Verfügung zu stellen. Über den Ausdruck ihrer Empfindungen und Eindrücke sind die Rezipienten, deren Stimmen wir in der Rezeptionsgeschichte vermittelt finden, nicht hinausgekommen.

Intelletto, memoria und volontà

Was geschieht jedoch, wenn man den Weg der Theorie weiter verfolgt? Theoretisch kann man auf das materiale Bild - Das bedeutet im vorliegenden Beispielsfall das Bild, das sich der Betrachter über die Wahrnehmung des real vorhandenen Kunstwerks mental aneignet. - zugreifen, es in ein ewiges, geistiges Bild transformieren und es damit in den Gedächtnisspeicher versetzen. Das meint konkret nichts anderes als das bewusste Einprägen des Gesehenen.⁴⁸⁸ Dadurch wird es auch verfügbar für Anderes: Man kann es erinnern, um es zum Beispiel mit anderem Gesehenen abzugleichen; man kann es auch verwenden, um es zum Thema einer Rede, beispielsweise einer Predigt, aber auch einer Interpretation zu machen oder zum Gegenstand eines weiteren Kunstwerks, wodurch man es wiederum transformiert, dann jedoch wieder entäußert und in neuer Gestalt sichtbar werden lässt.⁴⁸⁹ Damit ist beispielhaft umrissen, wie sich das kreative Vermögen des *ingegno* manifestieren kann, wenn es auf das im Gedächtnisspeicher festgehaltene Bild zugreift. Hierbei ist der Wille (*volontà*) der „Herrscher“ über die drei menschlichen Vermögen Verstand (*intelletto*), Wille (*volontà*), Gedächtnis (*memoria*). Im Zusammenhang mit der Verwaltung des Gedächtnisspeichers dagegen ist der Intellekt beherrschend und im Kontext der Konservierung des Bildes in der *apprensiva corporea* mittels der Phantasie waltet die Sinneswahrnehmung über diese. Dabei darf der Stellenwert der Sinneswahrnehmung hierbei nicht unterschätzt werden. Im Laufe des Seicento erfährt diese gegenüber dem verstandesmäßigen Begreifen eine Aufwertung und unterscheidet sich darin leicht von vorherigen Auffassungen dazu. Bekräftigte man zwar schon zu früheren Zeiten die Wirkmacht der Bilder auf den Betrachter,⁴⁹⁰ so war diese doch immer

⁴⁸⁸ Der Unterschied zum materialen Bild: Das materiale Bild findet eher unwillkürlich Eingang in unser Wahrnehmungsvermögen.

⁴⁸⁹ Als Beispiel hierzu lässt sich der eingangs zum Kapitel über die Kapelle Cornaro angeführte Auszug aus einer Predigt des Jesuitengenerals Gian Paolo Oliva anführen, in welcher die Heilige zwar als Protagonistin der Transverberation benannt wird, doch ihr Flehen an Gott zu sterben oder zu leiden („*aut mori, aut pati*“) als Eingangsthema zur weiteren Entfaltung von Themen in der Predigt in den Vordergrund gerückt ist. Dabei kann Berninis Szene der Transverberation als bildliche Vorlage gedient haben. - Das Monument für Konstantin den Großen möchte man konkret mit entsprechenden Predigten verbunden sehen. Allerdings erweisen sich die Textstellen als zu wenig aussagekräftig, da sie sich nicht explizit auf Bernini beziehen, geschweige denn konkret ein bestimmtes Werk in ihnen zitiert würde. - Innerhalb der oben vorgenommenen Interpretation ließ sich auch ersehen, dass diese Stelle aus der Biographie Teresas als möglicher *concetto* sichtbar wurde. Allerdings wurde das nicht weiter verfolgt, da dieser in eine andere interpretatorische Richtung weist als sie hier verfolgt worden ist. Unabhängig davon, ob sich nun Padre Olivas Predigt konkret auf Berninis Heiligenfigur bezogen haben könnte, lässt sich jedoch festhalten, dass eine Predigt, in welcher derart vorgegangen wird, dazu führen kann, dass der Hörer, sofern er das Werk Berninis kennt, sich dieses dazu „abrufte“, und wenn er es im Nachhinein sieht, kann er sich über die Anschauung Inhalte der Predigt vor Augen halten. Das ist ein Prinzip, das bereits im 13. Jahrhundert eingesetzt wurde, um den Gläubigen die Inhalte eindrücklicher vermitteln zu können. Siehe entsprechend Mencke zu Bernhardin von Siena und den Fresken von Lorenzo Lorenzetti. Das Bild erfüllt dann die Funktion eines Merkortes, wie er in der Mnemonik entwickelt und definiert ist. Siehe dazu auch ARESI 1627.

⁴⁹⁰ Vgl. HUNDEMER 1997, S. 100-102, zur Auffassung Albertis.

auch an den Intellekt als obere Instanz rückgebunden.⁴⁹¹ Autoren wie Pallavicino, Tesauro, Peregrini, aber auch Ottonelli und Berettini⁴⁹² begreifen die Sinneswahrnehmung als bedeutendste Kategorie im Kontext von Erkenntnisvermittlung. Nach ihnen wirken die Bilder auf die menschlichen Vermögen *memoria*, *volontà* und *intelletto* ein.⁴⁹³ Dabei wird der *intelletto* jedoch als eher hilfloses Opfer unter dem mächtigen Einfluss des Bildes hin und her schwankend begriffen, das letztlich die vom Bild vorgegebene „Richtung“ einschlagen muss.⁴⁹⁴ Seine Vorrangstellung, die er innerhalb der menschlichen Vermögen bisher innegehabt hat, zeigt sich hier vollkommen eingebüsst. Stattdessen erkennt man nun ausdrücklich die umfassende Wirkmacht von Bildern auf die Sinne an.⁴⁹⁵ Ihr Ziel ist in erster Linie der menschliche Wille (*volontà*). Mittels christlich geprägter Bilder soll dieser hingelenkt werden zu Gott.⁴⁹⁶ Dabei kommt dem Vermögen der *memoria* eine wesentliche Bedeutung zu: Durch dieses wird das Wahrgenommene festgehalten und kann immer wieder abgerufen werden, so dass es dadurch der *volontà* zur Stütze gereicht.

Im Zusammenhang der Definition von *meraviglia* als „un’ attenta Affision della mente à qualche nuovo e serioso Oggetto; di cui non sapendo la cagione“ spricht Tesauro von einem neuen und ernsten Gegenstand oder Objekt, wodurch die aufmerkende Anspannung des Geistes und das beginnende Nachdenken, das in ein Philosophieren übergehen könnte, bedingt seien. Diese Stelle ist problematisch, denn worauf bezieht sich der „nuovo e serioso Oggetto“? Ist damit ein thematischer Gegenstand gemeint? Wenn man sich den Grund der Anspannung des Geistes nicht sogleich erklären kann, wo spürt man ihn dann auf, um darüber zu einem Verständnis zu gelangen? Um beim bereits angeführten Bildbeispiel der heiligen Teresa von Avila in Berninis Transverberationsszene zu bleiben: Augenscheinlich und unleugbar ist deren erotische Konnotation. Sie ist es, die im

⁴⁹¹ Vgl. u. a. Federico Zuccari in seinem Traktat *L’Idea de’ Pittori Scultori et Architetti* (1607); dazu die Einleitung von Casale, in: OTTONELLI/BERETTINI 1652/1973, S. LXIX.

⁴⁹² Das Traktat von Ottonelli/Berettini ist bestimmt von den Gedanken Paleottis. Die Autoren haben überwiegend reflektionslos dessen theoretische Grundlage importiert und mit Gedanken Pallavicinos angereichert. Siehe dazu Casale, ebd., S. CXXXIX, Anm. 51. Nach Casale, S. LI, handelt es sich bei diesem Traktat um einen der letzten posttridentinischen moralisierenden Schriften.

⁴⁹³ Vgl. Casale, ebd., S. LIX f.

⁴⁹⁴ Vgl. Casale, ebd., S. LX ff. Deshalb ist es auch so wichtig, dass Kunstwerke politisch, das heißt christlich korrekte, beispielhafte Inhalte auf ebenfalls politisch korrekte Art vermitteln, wie das bereits von Paleotti gefordert worden ist.

⁴⁹⁵ Vgl. Casale, ebd., S. LX: Man hat kein Zutrauen mehr in die Fähigkeit, alles intellektuell, mit dem Verstand durchdringen zu können (wie das vor allem im scholastischen Denken weit verbreitet war), man hat vielmehr die eigenen, menschlichen Unzulänglichkeiten erkannt und sieht sich dieser Tatsache wohl vor allem dadurch am ehesten gerecht werden, dass man nun der Sinneswahrnehmung einen höheren Stellenwert beimisst.

⁴⁹⁶ Vgl. Casale, ebd., S. LXXVII: „Il termine ultimo dei moti dell’immagine è la volontà. Lo scambio di obiettivi misura la svalutazione dell’intelletto.“ Dieser Gedanke wird bereits von Paleotti ausführlich thematisiert. Siehe ebd., S. XIX f. Siehe auch HUNDEMER 1997, S. 132-133.

Kirchenraum befremdet. Damit wäre diese das Thema, das neuartig auftritt im Kontext der Grabkapelle eines Kardinals und beim Betrachter *meraviglia* auslöst. Doch verschafft man sich über das Thema Einsicht darüber, was einen verwundert beim Anblick des Werkes?⁴⁹⁷

Strategien der bildenden Kunst

Erst mit dem Ansetzen an der Kunst, an der Strategie, womit das Thema oder die Inhalte vermittelt werden, scheint dessen Aufklärung einherzugehen. Indem man signifikante Stellen und strategisch definierte Signale in der Struktur, dem Aufbau oder der Komposition eines Kunstwerks erfasst, gelangt man zugleich auf die damit verbundenen Inhalte, doch letztlich löst eine bestimmte Strategie oder Vernetzungsweise derselben mit weiteren Inhalten Verwunderung oder Erstaunen aus und nicht das Thema für sich genommen. Allerdings sind struktureller Aufbau und Inhalte nicht strikt voneinander ablösbar, und in der Betrachtung eines Kunstwerks nimmt man hierbei auf den ersten Blick in der Regel keine Trennung vor. Das zeigt sich im Kontext der vorliegenden Arbeit beispielhaft in der Konzeption der zentralen Skulpturen Berninis und wird vor allem deutlich anhand der figuralen Gestaltung mittels der Komponenten Körperhaltung, Gestik und Mimik. Diese sind eng mit einer bestimmten Semantik verknüpft, zumal wenn sie als bedeutungstragende Merkmale eines Typus definiert sind. Dann lässt sich die Figur analog zu einer Vokabel „lesen“. Figurencharakter und Bedeutung werden in jener Zeit noch als Ausdruck einer allgemein verständlichen „Sprache“ aufgefasst. Wenn auch die Wortsprache täuschen kann, die Körpersprache kann es nicht und ist folglich als universal gültig und kommunikabel aufzufassen. Um diese Annahme zu stützen und figurale Kunst in diesem Sinne lesbar zu machen, entstehen Handbücher, in denen Gesichtszüge, Fingerzeige, Handgesten typisiert wiedergegeben und etikettiert werden. Versehen mit einem bestimmten Begriff, denotieren nun die einzelnen Komponenten eines Typus eine bestimmte Semantik. Ebenso erfolgt dieses über den sich aus jenen zusammensetzenden Typus selbst. Dadurch erhält er seinen Vokabel ähnlichen Charakter.⁴⁹⁸ Inhalt und

⁴⁹⁷ Man könnte über Erotik und Kirche nachdenken, auf das Thema „Liebe“ gelangen, möglicherweise den „Widerspruch“ über das Gegensatzpaar „geistige Liebe“ versus „sinnenverhaftete Liebe“ auflösen, doch wäre damit nicht geklärt, was einen in Erstaunen versetzt hat.

⁴⁹⁸ Siehe den entsprechenden Ausspruch Poussins, der seine Kunst derart charakterisiert. Analog dazu ist wohl auch Berninis Reaktion auf Poussins Gemälde zu verstehen, die einleitend zur vorliegenden Arbeit zitiert worden ist. Wenn er die Wirkung des Werkes, nachdem er dieses ausführlich studiert hat, ähnlich zu jener einer Predigt erfährt, dann ist das zum großen Teil der Gestik und den Einzelaktionen der dargestellten Figuren zu verdanken, die je eine bestimmte Semantik denotieren. Dabei geht es nicht um ein emotionales Einfühlen in die Figuren und um ein Nachempfinden der demonstrierten Emotionen. Vielmehr dürfte die sukzessive, intellektuelle Erschließung der einzelnen Figuren und ihrer mittels Haltung, Gestik, Mimik ausgedrückten Bedeutung zu einer umfassenden Bedeutungseinheit ausschlaggebend sein, das Werk analog zu einer Predigt erfahren zu können.

Ausdruck sind hierbei in einer extrem engen Verflechtung und nahezu untrennbar miteinander verbunden, so dass sich die Frage, ob ein bestimmter Inhalt *meraviglia* auslöst oder seine Strukturierung beziehungsweise die Art und Weise seiner Gestaltung, hiermit nicht positiv beantworten lässt.⁴⁹⁹ Entsprechend undifferenziert bleibt auch Tesauros Stelle zur *meraviglia* ob eines neuartigen und ernsthaften Gegenstandes. Allerdings lassen sich zwei Punkte anführen, die die Lesart stützen, dass *meraviglia* in erster Linie von der Art und Weise der Themengestaltung herrühren dürfte und sich das dadurch ausgelöste Denken auf die Kunst selbst bezieht, das heißt: auf deren Strukturierung, auf die Komposition, potenziell signifikante Strategien, und Weiteres mehr. Der eine ist im Zusammenhang mit der Diskussion um die Erstellung optimaler emblematischer *picturae*-Bilder zu sehen, der andere bezieht sich auf das Phänomen der *argutia*. Mit beiden vermag man auf die Vermögen *memoria* und *volontà* Einfluss zu nehmen.

Wurde bisher der Weg von Wahrnehmung und kognitiver Aneignung von Bildern gemäß konzeptistischer Poetik, und damit die Position des potenziellen, idealen Betrachters vor dem Kunstwerk nachgezeichnet, so wird in den folgenden Abschnitten von der Warte der hierdurch entworfenen theoretisch-idealen Werkgenese ausgegangen. Damit lässt sich der ideal gedachte Einfluss von Kunst auf die Vermögen *memoria* und *volontà* des Betrachters anhand faktischer Realitäten, die im vorliegenden Kontext mit dem Werk Berninis gegeben sind, konkret demonstrieren.⁵⁰⁰

Die drei besprochenen Werke von Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund einer möglichen Systemreferenz zur Emblematik weisen je eine zentrale Figur oder Figurengruppe auf, die monumental das jeweilige Werk bestimmen. Dabei fungieren sie als Bestandteil des *subscriptio* analog verstandenen Parts der Emblem analogen

⁴⁹⁹ Vergleicht man hierzu die Kriterien, die Paolo Aresi erstellt, um geeignete Bilder einer Emblem-*pictura* zu erarbeiten, und zieht daraus zum Beispiel dasjenige heran, dessen Grundlage im metonymischen Ursache-Wirkung-Verhältnis begründet ist, dann kann dieses nur eingesetzt werden, sofern die Inhalte bekannt sind, die in eine Relation von Ursache und Wirkung gebracht werden sollen. Andererseits können die Bilder aber auch durch rhetorische Figuren wie Paradoxon, Oxymoron, Parallelismus usf. strukturiert sein. Um diese rhetorischen Gestaltungsmittel erfassen zu können, müssen im Rahmen zumindest der bildenden Kunst die Inhalte und Themen nicht immer mitbedacht werden. Sie haben diesbezüglich dann nur eine nebeneordnete Funktion und sind zum Teil irrelevant. Siehe dazu auch Chantelou (1981) zu einer Äußerung Berninis, wie er Kunstwerke konzipiere: Er würde stets von der kompositionellen Anlage und Anordnung von Figuren ausgehen, dann erst die inhaltliche „Frage“ klären. Eine derart akzentuierte Grenzziehung zwischen Inhalt und Ausdruck scheint mir kaum zu verwirklichen möglich und dürfte eher einem Schaffensideal entsprechen, zeigt aber, dass man der Strukturierung und dem Aufbau eines Werkes, seiner Syntax, primär ein sehr hohes Maß an Wertschätzung entgegengebracht hat.

⁵⁰⁰ Man könnte hier sicherlich mit Hilfe moderner Wahrnehmungstheorien fundiert argumentieren und zu Ergebnissen gelangen. Doch diese Weise des methodischen Herangehens konnte im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Gesamteinheit. Die mehrfigurige Darstellung der Transverberation der Teresa von Avila weist hierbei die komplexeste Beschaffenheit auf. Als Ausdruck eines arguten *conchetto* stellt sie, im umfassenden Sinne Tesauros verstanden, ein Symbol mit allegorischer Binnenstruktur vor. Das heißt, der *conchetto* setzt sich aus einer Summe von Einzelsymbolen zusammen. Damit ließ sich die Transverberationsszene von den drei von Tesauro explizit unterschiedenen Zeichentypen dem dritten zuordnen, dessen Struktur metaphorisch definiert ist. In der Theorie Paolo Aresis werden derart definierte Zeichen im Zusammenhang mit der Mnemonik thematisiert, wobei explizit ein Konnex zur Emblematik geschaffen wird.⁵⁰¹ Diese nämlich kann als Merkhilfe (*aiuto alla memoria*) fungieren. Ähnlich wie mentale Bilder für den Redner eine Stütze bilden, worauf er seine Äußerungen basiert, können auch Embleme und Impresen in analoger Weise Merkbasis einer Rede sein. Im Seicento ist dieses Verfahren vor allem im Zusammenhang mit der Konzeption von Predigten geläufig. Hierzu werden gerne Embleme aus der Liebesemblematis herangezogen, wodurch sich unter Vorlage profaner Bilder der Liebe von der Liebe zu Gott reden lässt.⁵⁰² Aufgrund analog definierter Funktionen und der gleichartigen Strukturierung beim Aufbau des Bildes, wobei damit im Kontext der Emblematik das Bild der *pictura* gemeint ist, lassen sich Mnemonik und Emblematik eng miteinander verflochten sehen.⁵⁰³ Im Kontext ihrer Verwendung ist ihnen auch das Ziel gemeinsam: die *persuasio* des Betrachters. Dabei können die Bilder generell nach zwei Richtungen hin „operieren“. Sie können einmal *a priori* hinsichtlich ihrer Entäußerung in

⁵⁰¹ Allerdings subsumiert Aresi diesen Zeichentypus in der Unterscheidung von ebenfalls drei verschiedenen Arten von Zeichen der *convenzionalità* (Konventionalität). Die ist bei Tesauro anders definiert. Diese Differenz ist jedoch für den weiteren Verlauf folgender Ausführungen nicht weiter relevant und wird deshalb hier nur angemerkt.

⁵⁰² Vgl. ARESI 1611, S. 826, im Zusammenhang mit der Aufstellung von Regeln zum guten Predigen: „Di questi [imprese/Impresenbücher] dunque sogliono dilettersi molto alcuni Predicatori, perche danno materia di molte somiglianze, & altri ancora le dicono, come stanno, e le applicano à proposito loro; per esempio quello che fù detto da un' Amatore Profano applicandolo ad un' Amatore di Dio, lo studio de' quali si come giudico, che sia loddevole, così credo non sarà male diamo noi alcune regole, con le quali accompagnato, stimiamo sia per riuscire ancora più giovevole; Delle quali.“, und S. 827: „La terza regola, è che ci guardiamo particolarmente di servirci di quell'imprese, le quali furon fatte in materia d'Amor profano, perche benche poi si rivolgino all'amor divino è molto meglio non far la piaga, che farla, per haverla à medicare di poi perche gli animi, che sono mal disposti prenderanno subito quel senso, ch'è conforme alla dispositione dell'animo loro, e non sicureranno dell'altro.“ Siehe dazu INNOCENTI, L. 1983, S. 83.

⁵⁰³ Zu der Strukturierung von Bildern siehe INNOCENTI, L. 1983, S. 82. Zur *persuasio* siehe auch ARESI 1611, S. 827, und zwar im Zusammenhang mit der Aufstellung von Regeln zum Impresenbuch: „La quarta regola è che in somma sia raro l'uso loro [bezieht sich auf Einsetzen des Bildes vom profanen Amor für den göttlichen Amor im Zusammenhang mit der terza regola], perche è invention moderna, e però non molto convenevole alla gravità del pulpito: E trovato secolare, e profano, e però non par che faccia molto buona lega con le cose Ecclesiastiche, & Evangeliche: Hà dell'ingegnoso, & artificioso assai, e però molto più atto al dilettere, che al muovere, & al persuadere, che sono gli officij principali del Predicatore. Con tutto ciò potranno servire l'imprese, ò per trarne somiglianze à proposito nostro senza scuoprirle per materia d'imprese, e per portarle in pulpito etiandio come imprese, ma con quella cautela, e prudenza, che si conviene, la qual'è necessario lasciar al giudicio di chi hà da servirsene.“

Wort oder Bild als memoriales Bild (*immagine memoriale*) fungieren. Damit ist vor allem die virtuelle Kumulation von Paradigmen, von Parabeln oder von Metaphern gemeint, die die Entäußerung, wie zum Beispiel die Rede, die Predigt oder ein Werk der bildenden Kunst, charakterisieren. Sie operieren als Verweis auf andere Zeichen. In diesem Kontext ist das Prinzip der Intertextualität ausschlaggebend. Dieses wurde vor allem im Rahmen der Interpretation der Teresa von Avila als Figurentypus in der Szene der Transverberation deutlich. In Berninis Oeuvre lassen sich jedoch zahlreiche Werke anführen, die sich vor dem Hintergrund des Intertextualitätsprinzips in Verbindung mit emblematischen *pictura*-Bildern erfassen ließen. Dazu zählen unter anderem die Skulpturen von Konstantin dem Grossen, der sich mit dem Bild der „Temerité“ aus Corrozets „Hecatombographie“ vergleichen ließe oder die Skulptur der Ludovica Albertoni, die eine erstaunliche Ähnlichkeit zur Brautseele des Boetius à Bolswert aufweist, die auch im Zusammenhang mit der Figur der Teresa oben angeführt worden ist. Auch die frühen Werke, zumal die Figurengruppe des Aeneas und Anchises zeigen einen entsprechenden Bezug zur Emblematik.⁵⁰⁴ Die Bilder wirken auch *a posteriori*. Damit ist die konkret mögliche Folge der *persuasio* der Bilder gemeint, wie zum Beispiel die emotive Erregung des Rezipienten oder auch die Evokation eines über die Anschauung des Bildes hinausgehenden Handlungsaktes. Im Zusammenhang mit der Interpretation der Kapelle Cornaro bestand ein solcher in der potenziellen Hinführung des Betrachters zum Beten.

Das rhetorische Prinzip, das im Kontext der Wirkmacht der Bilder die *persuasio* gelingen lässt, ist *evidentia* oder *enargeia*. Dadurch können die *concetti*, die über die Bilder - visuelle und verbale gleichermaßen betreffend - vermittelt werden, eine Visualisierung erfahren, die den Betrachter glauben lässt, in eine Gegenwart von Wirklichkeit versetzt zu sein und nicht einer rein bildkünstlerisch artifiziellen Realität gegenüberzustehen. Eines der bedeutendsten Mittel zur Erzeugung von *enargeia* im Kontext von Bildkonzeptionen, die im Dienst des *aiuto alla memoria* stehen, resultiert aus der lebhaften Schilderung von Aktionen, Handlungen, Ereignissen, die sich auch analog zu Theaterszenen begreifen

⁵⁰⁴ In der vorliegenden Arbeit wurde ein anders definierter Bezug zur Emblematik untersucht, so dass diese Möglichkeit der Relation von Berninis Werken zu emblematischen Bildern hier keine vertiefende Besprechung erfährt. Zudem fungieren hierbei emblematische Bilder nicht anders als Vorlagen aus Ikonologien oder andere bildkünstlerische Vorbilder. Das würde zur Thematisierung von Bildvorlage und weiterer Bildverarbeitung führen und damit wegführen von der Ausgangsfrage der Arbeit. Nach Aresi können Embleme als Instrumente der *memoria* fungieren, und damit echte Kommunikationsmittel bilden, dadurch dass sie sich von jedermann abrufen und auch in kreativer Form nutzen lassen. Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 92, Anm. 18.

lassen.⁵⁰⁵ In der Mnemonik spricht man hierbei von *imagines agentes*. Zu den *imagines agentes* als den Bildern der Mnemonik ist zu vermerken, dass sich hier zwei Arten und Weisen der Bildkonzeption unterscheiden lassen: eine eher statische, in welcher einzelne Gegenstände aneinandergereiht zu einem Bildganzen additiv Bedeutung vermitteln und eine bewegte, die in einem szenischen Zusammenhang Inhalte und Themen entäußert. Bestimmt erstere Art weitgehend die Bildkonzeption von Mittelalter und früher Neuzeit, so dominiert letztere die Bildauffassung der modernen Neuzeit, zumal des Seicento. Die statische Bildkonzeption im Kontext der Mnemonik „überlebt“ vor allem in der Hieroglyphik und der Ikonologie, wobei letztere jedoch auch genutzt wird, um die tradierten Personifikationen in einem primär szenisch definierten Kontext zu verankern.⁵⁰⁶ Wird nun der Konnex zu emblematischen Bildern gezogen, wie es zum Beispiel in Aresis Traktat *Dell' arte di predicar bene* der Fall ist, dann sind damit die Bilder der emblematischen *pictura* gemeint.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang die *pictura* analogen Bilder in den besprochenen Werken Berninis, lassen diese sich zusammenfassend im Hinblick auf mehrere Aspekte alle gleichermaßen charakterisieren. Die *pictura* analogen Bilder Granatapfel am Monument der Mathilde von Tuszien, Lanze am Vierungspfeiler mit der Statue des Longinus von St. Peter sowie Kranz und Leiter am Eingangsbogen der Kapelle Cornaro in Santa Maria della Vittoria sind eng mit der Worteinheit auf dem Schriftband verknüpft. Bei den Bildern handelt es sich um konventionelle Symbole, bei der Lanze am Vierungspfeiler um ein einfaches Abbild der Lanze des Longinus (Ikon). In der Kapelle Cornaro lassen sich Kranz und Leiter als Symbole additiv lesen. Die Bilder sind im Hinblick auf die Gesamtansicht der jeweiligen Werke relativ kleinteilig, und sie überfangen zusammen mit der Worteinheit die zentrale Skulptur oder Skulpturengruppe. Dabei sind sie in einer von

⁵⁰⁵ Aresi listet noch weitere Mittel zur Erzeugung von *evidentia* auf, die sich allerdings vor allem auf die verbale Sprache beziehen, und damit im vorliegenden Kontext nur bedingt relevant sind und deshalb hier nicht aufgelistet werden. ARESI 1611, S. 676.

⁵⁰⁶ Zu Unterschieden zwischen den verschieden ausgeprägten mnemonischen Bildern siehe KNAPE 1993. ARESI 1611, S. 675-676, zu ersterer Bildkonzeption, „Libro Quarto, et Ultimo, in cui si ragiona della memoria, e della pronuntia; e d'alcune altre cose all'arte del ben predicare giovevoli“, S. 667- 878, Kap. III: „Che cosa sia Memoria locale, come fosse ritrovata, e dell'utilità, e scrittori di lei.: Da altri ella è definita in questa guisa, cioè, che sia una forma acquistata con artificio ingegnoso, per la quale tenacemente li simulachri delle cose, ò delle parole si ritengono, e vivacemente alla virtù contemplativa, e narrativa si rappresentano; la quale definitione, perche non fà mentione alcuna de' luoghi, i quali ci paiono la parte più essenziale, che sia in questa arte, non finisce di piacerci, e se alcuno dirà, che all'incontro noi non facciamo mentione dell'imagini nella nostra, Rispondo che si comprendono sotto nome di quelle cose, che per mezzo de luoghi ci Ricordiamo; perche à questo fine si pongono l'imagini, accioche ci ricordiamo di loro, e delle cose rappresentate da loro, ma questo importa poco, & è facil cosa aggiunger all'una, & all'altra Definitione ò l'imagini, ò i luoghi.“

diesen Skulpturen abgegrenzten architektonischen Einheit angesiedelt, in welcher auch Putten und Engel agieren. Die Himmelswesen lassen sich als Bestandteil der *pictura* analogen Einheit erfassen, sind dabei jedoch nicht gleichermaßen bedeutungstragend aufzufassen wie die *figurae* Granatapfel, Lanze, Kranz und Leiter. Sie fungieren vielmehr als Assistenzfiguren, die den Bildgegenstand halten (Vierungspfeiler, Reliquientribüne), bekrönen (Monument für Mathilde von Tuszien) oder auch erst erschaffen (Kapelle Cornaro). Sie agieren damit in der Art eines prädikativen Elements, womit die *figurae*, aber auch die Wort-Bild-Einheit untereinander verbunden scheinen. Einige von ihnen beleben diesen Part der Werke Berninis, indem sie emotionale Regungen zeigen, weinen oder lachen. Allerdings ändert das nichts an der Tatsache, dass sie in erster Linie als Assistenzfiguren agieren und nicht etwa durch den Ausdruck von Emotionen in einen Handlungszusammenhang integriert sind. Sie nehmen dadurch eine Funktion ein, die sich als analog zu einem Attribut oder einer adverbialen Bestimmung definieren lässt. Berninis *pictura* analoge Bilder lassen sich als prinzipiell statisch konzipierte, einfach lesbare Symbole bestimmen, die lediglich um den Zusatz von Himmelswesen bereichert werden, die diese prädikativ und attributiv kennzeichnen, die allerdings nichts am grundsätzlich statischen Charakter der *pictura* analogen Einheit ändern.⁵⁰⁷ Solche Bilder lassen sich analog zum statischen Bild der Mnemonik begreifen, das ebenfalls in einer prinzipiell arbiträr definierten Relation von Bezeichnetem und Bezeichnendem fundiert ist. Die Merkleistung erfolgt über die Zuordnung einer solchen Relation sowie im Kontext der Emblem analogen Wort-Bild-Einheit in der Einschränkung des grundsätzlich polyvalenten Bildes durch die emblematische *inscriptio*.

Im Gegensatz zu den *pictura* analogen Bildern zeigen die zentralen Skulpturen in Berninis Werken, die vor dem Hintergrund der Systemreferenz zur konzeptistischen Emblematik als Bestandteil eines *subscriptio* analog verstandenen Parts aufgefasst worden sind, eine andere „Sprache“, zumal die Szene der Transverberation in der Kapelle Cornaro. Die Figuren und Motive sind in einem szenischen Zusammenhang angeordnet, schildern ein Ereignis, das von emotional ausdrucksstarken und zugleich bedeutungstragenden Figuren geprägt ist. Hier manifestiert sich die lebensnah lebendige Vergegenwärtigung eines Geschehens, das sich analog zu Paolo Aresis mnemonischer *imago agens* begreifen lässt, die als bewegt und ähnlich der szenischen Repräsentation auf der Theaterbühne strukturiert ist und analog dazu den Betrachter in eine dadurch geschaffene Gegenwart hineinnimmt.

⁵⁰⁷ Mit Perelman lassen sich die Himmelswesen als „Ornamentfiguren“ bezeichnen. Das sind Figuren, die einen Diskurs schmücken und ihm eine bestimmte Charakterisierung, einen Tenor, verleihen.

Im Zusammenhang mit der Transverberationsszene in der Kapelle Cornaro ließ sich das Prinzip der *evidentia* vor dem Hintergrund der Transverberation als Vision und Gebetsweise ermitteln. Es manifestiert sich gerade im Fehlen eines ausdrücklich bild- oder szeneninternen Verweises auf das Thema der Transverberation als Vision oder als Gebetsweise und in der Betonung des Phänomens der Ekstase, das eigentlich als Begleiterscheinung der Herzdurchbohrung definiert ist. Durch Letzteres kann jedoch die Szene als Ausdruck des Gebets der ekstatischen Gotteinung eindrücklich veranschaulicht werden. Indem der Betrachter bewusst den Weg „nachzeichnet“, wodurch *evidentia* erzeugt wird, und die Gegenwart geschaffen wird, die ihn unmittelbar mit umfasst und betrifft, das heißt mit den Worten Tesauro: im Stadium von *meraviglia*, in dem das Nachdenken darüber beginnt, was *meraviglia* begründet, gelingt eine gesteigerte Merkfähigkeit dessen, was er wahrnimmt. Paolo Aresi thematisiert diese Form der sichtbaren Konkretheit der bildkünstlerischen Strategie zur Erzeugung von Gegenwart als eine Form der Visualisierung, die dem Betrachter eine Denkstätte eines Ereignisses im Sinne eines linguistischen Handlungsaktes sein kann, den die Kunst aktualisiert. Derart erhalten die Betrachter sichtbare Eindrücke von der Kunst vermittelt, die in ihrer bildlichen Qualität in den einzelnen Köpfen verbleiben und sich entsprechen können, allerdings nicht auf der Ebene des Inhalts, sondern als Prozess des Memorierens auf dem Höhepunkt des persuasiven Aktes. Die „Botschaft“, die damit verbunden ist, festigt sich dann dank ihrer evidenten Vermittlung im Geist des Adressaten, und zwar in den jeweils charakteristischen Merkräumen. Dabei dient nicht allein die Erfüllung des Prinzips von *evidentia* der Erlangung des Ziels *persuasio*, sondern auch all das, was dazu verhilft, diesen „Diskurs“ zu konkretisieren. Das geschieht vor allem über den Einsatz weiterer rhetorischer Mittel, womit zum Beispiel eine Form von Amplifikation erzeugt wird oder ein gesteigerter metaphorischer Ausdruck, womit die Ähnlichkeit zu Bekanntem, Gewusstem freigelegt werden kann.⁵⁰⁸ Im Kontext der Szene der Transverberation resultiert dieses vor allem aus der Akzentuierung des ekstatischen Ausdrucks der Heiligen.

Das Fazit, das sich hieraus in Bezug auf das Verständnis von *meraviglia* im Hinblick auf das Nachdenken, das es beim Betrachter idealerweise auslöst, ergibt und mit Blick auf Aresis Bildkonzeption wahrscheinlich ist: Das Nachdenken setzt bei der Kunst an, indem es die Wege der *intentio operis* nachzeichnet, die im Kunstwerk als argute Spur des künstlerischen *ingegno* angelegt sind. *Meraviglia* ist damit als ein Phänomen begreifbar,

⁵⁰⁸ Vgl. INNOCENTI, L. 1983, S. 85.

das Verwunderung über den künstlerischen Ausdruck, über die „bildkünstlerische Sprache“ bedeutet, womit sich der Betrachter in erster Linie konfrontiert sieht. Über die Struktur des Werkes, dessen Aufbau oder über die Prinzipien der Komposition vermitteln sich die Inhalte und Themen, die sich umso eindrücklicher im Gedächtnis des Betrachters einprägen je arguter sie präsentiert sind.

Ergebnisse

Im Vergleich zu den *pictura* analogen Bildern in den Werken Berninis, die vor dem Hintergrund einer Systemreferenz zur konzeptistischen Emblematik analysiert worden sind, erweist sich die „Bildsprache“, womit die zentralen Skulpturen oder Skulpturengruppe konzipiert sind, als ausgerichtet auf den Betrachter. Zugleich ist hier der Ort, von wo aus der Anstoß zum Nachdenken erfolgt und zu einem Freilegen der strukturellen Beschaffenheit des Kunstwerks führen kann. Damit zeigt sich dieser Part in den Werken Berninis gegenüber der Wort-Bild-Einheit, die diesen überfängt, vor allem betont. Als Bestandteil einer zur emblematischen *subscriptio* analog aufgefassten Einheit, wird damit diese Analogie nur noch unterstrichen. Denn diese ist als Ort der Ansprache des Betrachters und des möglichen Metadiskurses definiert, in welchem rhetorische Strategien kommunikativ zum Zwecke der *persuasio* eingesetzt werden. Dazu können in der *subscriptio* ganze Abhandlungen aus Philosophie und Theologie angesetzt werden; sie kann einen eigenen logischen Beweis beinhalten oder sich aus Gedichten und narrativen Prosatexten zusammensetzen. Im Kontext der Interpretation der Kapelle Cornaro ließ sich entsprechend hierzu eine Analogie zu einem induktiven Beweis mit dem durch die Heiligenfigur der Transverberation geprägten *exemplum* erschließen. Damit wird das Werk Berninis den Ansprüchen an die emblematische *subscriptio* gerecht, wie sie sich vor allem in der konzeptistisch ausgerichteten Rhetorik des Tesauro formuliert finden. Da dieser primär textuell definierte Part eines Emblems von Bernini mit rein bildkünstlerischen Mitteln umgesetzt beziehungsweise gestaltet wird, dürfte es nicht weiter verwunderlich sein, dass er in den Werken Berninis eine komplexere Ausgestaltung erfährt als die *pictura* analogen Bilder. Dabei setzt der Künstler allerdings die Mittel und Strategien ein, die in den Theorien zur Emblematik im Kontext der *pictura* thematisiert werden. Doch dort ist der Ort, an dem der rhetorische Aufbau und die mögliche Strukturierung von Bildern diskutiert werden, zumal im Hinblick auf deren metaphorischen Gebrauch und als Ausdruck von abstrakten Inhalten und von Empfindung und Emotionen. Diese Diskussion gilt jedoch auch allgemein, sofern eine Auseinandersetzung mit dem Gestaltungsvermögen

und den Darstellungsmöglichkeiten in bildender Kunst erfolgt. Sie lässt sich als Ort der Diskussion von rhetorisch strukturierter Bildsprache begreifen, die sich nicht allein auf Emblembilder begrenzt erweist, sondern fruchtbar gemacht werden kann für die Konzeption von bildender Kunst, die auch außerhalb von Emblematik angesiedelt ist. Damit lässt sich auch Berninis „Rückgriff“ auf die im Zusammenhang mit der emblematischen *pictura* entworfenen Bildstrategien zur Konzeption der *subscriptio* analogen Einheit erklären, zumal im Hinblick auf die Konzeption der zentralen Skulpturen und Skulpturengruppe. Diese präsentieren vordergründig eine bestimmte Person oder Szene; sie lassen sich jedoch auch in einem metaphorisch definierten Kontext begreifen, und werden damit ihrem prinzipiell polyvalenten Wesen gerecht.

Die Statue der Mathilde von Tuszien zeigt sich vor allem als repräsentative Statue, die je nach Lesart die weltliche Herrscherin bezeichnet oder auch als Personifikation der kirchlichen Autorität und des kirchlichen Führungs- und Machtanspruches auf der Erde repräsentieren kann. Diese unterschiedlichen Lesarten ließen sich als bedingt durch den rahmenden Kontext erfassen. Das galt auch für die diversen Bedeutungsschichten der Figur der Teresa von Avila in der Szene der Transverberation, wobei sich hier gleich eine Kompilation von rahmenden Elementen in die Interpretation miteinbeziehen ließ. Die Statue des Longinus fand sich dagegen vor allem über die beigegebenen Attribute Helm und Lanze sowie durch die Zier des Helmes je in einem anderen Bedeutungskontext verankert. Das zeigt Preimesberger mit seiner Interpretation auf. Auch am Vierungspfeiler, der die Statue des Longinus birgt, ist ein Rahmen angebracht, der als Tor oder Zugang zu einer metaphorischen Lesart fungieren kann. Doch fasst er nicht die Statue ein, wie es beim Monument für Mathilde von Tuszien und der heiligen Teresa von Avila in der Transverberation der Fall ist, sondern die *pictura* analoge Bildeinheit über der Reliquientribüne. Damit ist eine differierende Art und Weise der Bezugnahme auf die Emblematik verbunden. Sie ist abhängig vom Grad der Argutheit, die sich in jedem der drei analysierten Werke in unterschiedlicher Ausprägung manifestiert und auf die Überzeugung (*persuasio*) des Betrachters abzielt. *Argutia*, die die Relation zwischen den *concetti* definiert, kann vom Betrachter allerdings nicht direkt wahrgenommen werden. Dennoch ist damit das Medium der Kommunikation und rhetorisch fundierten Strategie zwischen *intentio operis* und Interpretant bezeichnet.⁵⁰⁹ Es handelt sich um ein rein intellektuell greifbares Phänomen, das sich vor allem in der Strukturierung und

⁵⁰⁹ Aufgrund dieser Merkmale, unsichtbar zu sein und Kommunikation zu bewirken, dürfte sich auch Tesaurus Bezeichnung von *argutia* als „Spur Gottes im Menschen“ erklären.

Verknüpfung von metaphorisch definierten Ausdrücken vermittelt und nicht inhaltlich thematisch definiert ist.⁵¹⁰

Dabei gelingt paradoxerweise in der höchsten Form des kunstvollen Täuschens (*saper ben mentire*), wenn sich die *concetti* zu einem Paralogismus zusammenschließen und eine Täuschungsmetapher bilden, die überzeugendste Vermittlung von Inhalten und Themen, gerade auch von Glaubenswahrheiten. Es handelt sich um die höchste Form arguten Ausdrucks, um das sogenannte „argute Symbol“. Dieses zeigte sich in der Kapelle Cornaro verwirklicht. Zudem ist deren Konzeption bestimmt durch ein dichtes Netz von metaphorisch definierten Relationen, die sich von der einfachen Metapher über den einfachen *concetto* bis hin zum arguten *concetto* erstrecken. Auch die materiale Metapher, die allein in den bildenden Künsten eingesetzt werden kann, ist hier gegenwärtig. Damit werden Glaubenswahrheiten und auch kirchliche Dogmen vermittelt. Mit der dreifachen Struktur von *vocabulo* analoger Metapher, argutem *concetto* und metaphorischem Argument, das den poetischen Syllogismus oder Paralogismus charakterisiert, erfüllt die Kapelle Cornaro den Anspruch, der mit der höchsten Form arguten Ausdrucks verbunden ist: zur *persuasio* des Betrachters im Sinne der katholischen Kirche und des christlich-katholischen Glaubens beizutragen und zu wirken. Im Vergleich zum ausgefeilten Entwurf der Kapelle Cornaro, die als Ausdruck eines poetischen Syllogismus geradezu das Ideal eines potenziell von Konzeptisten entworfenen Emblem analogen bildkünstlerischen Gebildes verkörpert, erweisen sich das Monument für Mathilde von Tuszien sowie die Gestaltung der Vierungspfeiler von St. Peter zwar ebenfalls als argut, doch unterscheiden sie sich in ihrer Emblem analogen Konzeption von jener der Kapelle Cornaro. Das Monument für Mathilde von Tuszien ließ sich als emblematische Imprese interpretieren, bei welcher der gerahmten zentralen Figur sowie dem Sarkophag und der Inschrift auf der Kartusche darüber der Part eines assoziierten *subscriptio* analogen Bestandteils zukommt, die Wort-Bild-Einheit über diesem dagegen einen poetischen Syllogismus formuliert, doch in Form eines vordergründig Imprese ähnlichen Ausdrucks. Der *subscriptio* analoge Part ist hier nicht in den Aufbau eines metaphorischen Arguments eingebunden, der die gesamte bildkünstlerische Einheit des Monuments betreffen würde. Er hat vielmehr einen kommentierenden oder auch erklärenden Status im Hinblick auf die Wort-Bild-Einheit. Die emblematische Imprese erwies sich als die geeignete Ausdrucksform, um kirchliche

⁵¹⁰ „Metaphorisch“ ist hier im Sinne von Tesauros acht *metafore* zu verstehen, zu denen auch das Prinzip von *evidentia* oder auch von *auxesis* zählen sowie weitere rhetorische Figuren wie Metonymien und Synekdochen usf.

Autorität und umfassenden Herrschaftsanspruch zu demonstrieren und zu vermitteln. Die Vierungspfeiler in St. Peter weisen dagegen kein metaphorisches Argument auf; ihre Wort-Bild-Einheit ist leicht lesbar und relativ unproblematisch zu verstehen.⁵¹¹ Auch hier lassen sich argute *concetti* und metaphorisch definierte Relationen ermitteln, allerdings sind diese ausserhalb der Wort-Bild-Einheit anzusiedeln. In ihrer Emblem analogen Konzeption entsprechen die Vierungspfeiler jener, die mittels der sogenannten Jesuitenemblematis propagiert wird.⁵¹² Inhalte und Themen, die im Zusammenhang mit kirchlich-katholischen Anliegen stehen, sollen möglichst klar und einfach verständlich vermittelt werden; undurchsichtige, komplex miteinander verwobene Strukturen, die auf eine ebenfalls komplexe Semantik verweisen, werden als der Sache nicht dienlich erfasst. Aus diesem Grund verlieren die *inscriptio* und die *pictura* an argutem Schliff und entäußern oftmals lediglich das, was sie primär in der *inscriptio* im Literalsinn wiedergeben und in der *pictura* illustrieren. Der Bezug zwischen Wort- und Bildeinheit bleibt dann entsprechend schlicht konzipiert; meist umschreibt oder benennt der Text der *inscriptio* das in der *pictura* Dargestellte. Das ist auch bei den Vierungspfeilern von St. Peter der Fall.

Das Monument für Mathilde von Tuszien, die Vierungspfeiler in St. Peter sowie die Kapelle Cornaro in Santa Maria della Vittoria weisen allesamt eine Systemreferenz zur Emblematik auf, deren Charakteristik und definitive Eigenschaften von Vertretern des sogenannten Konzeptismus (*Concettismo*) ausgeführt worden sind und sich theoretisch im Rahmen konzeptistischer Poetik entwickelt und verankert finden. Mit den Werken Berninis werden allerdings Exempel unterschiedlicher Ausprägungen von möglichen Systemreferenzen zur Emblematik vorgeführt. Das hängt nicht allein von der jeweiligen Thematik ab, die mittels eines Emblem analog strukturierten Kunstwerks vermittelt wird, sondern begründet sich auch mit den räumlichen Voraussetzungen, in dem die Systemreferenz genutzt wird, sowie mit dessen funktionaler Ausrichtung auf den Betrachter. So ist im zentralen Raum der katholischen Hauptkirche nicht der Ort für komplizierte Programme, die einer langen Vorüberlegung bedürfen, bevor sie gelesen werden können, und die möglicherweise von vielen, zumal den wenig bis gar nicht Gebildeten überhaupt nicht verstanden werden. Am Pfeiler der Kirche, zumal im

⁵¹¹ Zum Problem der unterschiedlichen Rezeptionsniveaus siehe PALEOTTI 1582, der insgesamt vier unterscheidet, aber auch Tesauro, für den sich die hauptsächliche Schicht von Rezipienten aus den sogenannten „*spiriti mediocri*“ zusammensetzt: Das sind jene, die das Lateinische zumindest rudimentär beherrschen und über ein ebenfalls rudimentäres Grundwissen im kulturellen Bereich verfügen.

⁵¹² Vergleichend und exemplarisch dazu lassen sich die Werke von Hugo Hermann und von Jeremias Drexel anführen. Siehe BREIDENBACH 1970; HUGO 1971.

Seitenschiff scheint der geeignete Ort, um ein Monument zu errichten, das die katholische Kirche ehrt und in der Person von Mathilde von Tuszien als Kämpferin für die Kirche diese selbst verherrlicht. Im Kontext einer Grabkapelle oder Privatstiftung kann aufgrund privater Auftraggeberschaft durchaus ein diffiziles und komplexes Programm, ein Spiel mit metaphorischen Bezügen verwirklicht werden, und neben Glaubenstatsachen und katholischen Dogmen auch der privat gewählte Weg zu Gott am Exempel der heiligen Teresa von Avila als beispielhaft für jedermann propagiert werden. Hier kann mit Kunst auch provoziert werden, die Erotik der Heiligenfigur Widerstände beim Betrachter evozieren, und damit eine Art Täuschungsmanöver gesetzt werden, das den Betrachter erst einmal in die Irre führt, im Unklaren lässt, dadurch dass die gezeigte Erotik nicht für das zu nehmen ist, was sie visuell vermittelt, sondern etwas anderes meint, und man sich dieses andere erst intellektuell erarbeiten muss.⁵¹³ Das ist es, wogegen sich der Sonnenkönig Ludwig XIV. von Frankreich wehrt:⁵¹⁴ nicht erst umständlich Bilder „lesen“ müssen, *à coup d’oeil* will er sie erfassen. Das ist ein Signal für die folgende Generation von Künstlern. Bernini ist da schon nicht mehr *à la mode*.

⁵¹³ In der vorliegenden Arbeit hat ein eher langer Weg zum Zwischenergebnis geführt, dass sich über die Transverberationsszene der *conchetto* „Inkarnation des *logos*“ freilegen lässt. Dagegen scheint KUHN 1967 mit einem Blick genau dieses Thema erfasst zu haben, wenn er in einem Satz, fast schon lapidar, schreibt, dass es sich bei der Darstellung Berninis um die „Inkarnation des *logos*“ handle. – „Auf einen Blick“ – da kann es offensichtlich auch beträchtliche Unterschiede geben zwischen den Wahrnehmungs- und kognitiven Möglichkeiten einzelner Betrachter.

⁵¹⁴ Dazu siehe die Kontroverse um die Reiterstatue Berninis für den König. Diese dürfte wohl zumindest durch einen solchen Diskurs mitbedingt gewesen sein. Siehe auch Embleme und Impresen als Gattungsformen: Sie bestehen nur im Cinque- und Seicento in ausgeprägter Form, Ausläufer davon sind noch im 18. Jahrhundert in nordischen Ländern anzutreffen, doch eigentlich schon entschärft.

Verzeichnis der verwendeten Literatur

Ausstellungskataloge

KAT.AUSST. CANOSSA 1077.

Canossa 1077. Erschütterung der Welt: Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik, Katalog in 2 Teilbänden zur Ausstellung in Paderborn, Museum in der Kaiserpfalz, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Städtische Galerie am Abdinghof zu Paderborn vom 21. Juli – 5. November 2006, hg. von Christoph Stiegemann u. a., München 2006.

KAT.AUSST. CARAVAGGIO IN PREUSSEN 2001

Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 2001.

KAT.AUSST. ALGARDI 1999

Algardi. L'altra faccia del barocco, hg. von Jennifer Montagu, Rom, Pal. delle Esposizioni 21 gennaio – 30 aprile 1999, Rom 1999.

KAT.AUSST. ANDREA SACCHI 1999

Andrea Sacchi: 1599 - 1661, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 - 16 gennaio 2000, Rom 1999.

KAT.AUSST. GIAN LORENZO BERNINI. REGISTA DEL BAROCCO 1999

Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, Kat.Ausst. Rom, Palazzo Venezia, 21.5. - 16.9.1999, hg. von Maria Grazia Bernardini, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Mailand 1999.

KAT.AUSST. BERNINI SCULTORE 1998

Bernini Scultore. La Nascità del Barocco in Casa Borghese, hg. von Anna Coliva, Sebastian Schütze, Ausst. Roma, 15. Mai - 20. Sept. 1998, Rom 1998.

KAT.AUSST. L'IDEA DEL BELLO 2000

L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, Rom, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro die Dioscuri, 29 marzo – 26 giugno 2000, 2 Bde., Rom 2000.

KAT.AUSST. PIETRO DA CORTONA 1997

Pietro da Cortona 1597-1669, Rom, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998, Mailand 1997.

KAT.AUSST. ROM IN BAYERN 1997a

Rom in Bayern. Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten, hg. von Reinhold Baumstark, München 1997.

KAT.AUSST. ROMA 1630 1994

Roma 1630. Il trionfo del pennello, Rom, Villa Medici, 25 ottobre 1994 – 1 gennaio 1995, hg. von Olivier Bonfait, Mailand 1994.

KAT.AUSST. LE SIÈCLE DE TITIEN 1993

Le Siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise, Grand Palais 9 mars - 14 juin 1993, Paris 1993.

KAT.AUSST. AGE OF CORREGGIO 1986

The Age of Corregio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Washington, National Gallery/New York, Metropolitan Museum/Bologna, Pinacoteca Nazionale, Cambridge University Press 1986.

KAT.AUSST. STIFT GÖTTWEIG 1977

Stift Göttweig. Emblemata. Zur barocken Symbolsprache. 26. Ausstellung des Graphischen Kabinetts und der Stiftsbibliothek Jahresausstellung 1977, 15. Mai bis 26. Oktober, mit einem Beitrag von Grete Lesky; Gestaltung und Katalog von Gregor Martin Lochner, Krems/Donau 1977.

KAT.AUSST. L'IDEALE CLASSICO DEL SEICENTO IN ITALIA 1962

L'Ideale Classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio, Bologna 8. settembre – 11. novembre 1962, hg. von Francesco Arcangeli, Bologna 1962.

Monographien und Aufsätze

ACCOLTI 1625/1972

Accolti, Pietro: Lo Inganno degl'occhi, prospettiva pratica, Florenz 1625, Nachdruck (= The printed Sources of Western Art, hg. von Theodore Besterman, 14), United Academic Press Portland, Oregon 1972.

ACKERMAN 2000

Ackerman, James: Imitation, in: ANTIQUITY AND ITS INTERPRETERS 2000, S. 9-16.

ACKERMANN 1961

Ackermann, Gerald: Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory, in: *Art Bulletin* 43 (1961), S. 326-336.

AHLGREN 1996

Ahlgren, Gillian T. W.: Teresa of Avila and the Politics of Sanctity, Ithaca/London 1996.

ALL THE WORLD'S A STAGE 1990

„All the world's a stage ...“ Art and pageantry in the Renaissance and Baroque, hg. von Barbara Wish, Susan Scott Munshower, Part 1: Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft, Part 2: Theatrical Spectacle and Spectacular Theatre (= Papers in Art History from The Pennsylvania State University Vol. VI), Univ. Park, Philadelphia 1990.

ALTHAUS 2002

Althaus, Thomas: Differenzgewinn. Einwände gegen die Theorie von der Emblematisierung als synthetisierender Kunst, in: HARMS/PEIL 2002, S. 91-109.

ANGENENDT 2001

Angenendt, Arnold: Liturgik und Historik. Gab es eine organische Liturgie-Entwicklung, (= Questiones Disputatae; 189), Freiburg/Basel/Wien 2001.

ANGENENDT 1994

Angenendt, Arnold: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1994.

ANGENENDT 1983

Angenendt, Arnold: Missa specialis, in: *Frühmittelalterliche Studien* 17 (1983), S. 153-221.

ANTIQUITY AND ITS INTERPRETERS 2000

Alina Payne, Anne Kuttner, Rebekah Smick (Hg.): *Antiquity and its interpreters*, Cambridge Univ. Press 2000.

ARESI 1629

Aresi, Paolo: Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate & arricchite; a predicatori, a gli studiosi della *Scriptura Sacra* & à tutti quelli, che si delectano d'Imprese di belle lettere, & di Dottrina non volgare, non men vtili, che diletteuoli, Venedig 1629.

ARESI 1627

Aresi, Paolo: Dell'Arte di predicar bene. Nella quale, oltra à' precetti de' Retori à questo proposito applicati, si danno nuoue regole, per tesser' ordinatamente vna predica, per arricchirla di concetti, per ispiegarla conueneuolmente, e per recitarla con decoro. Con vn trattato della memoria, & vn° altro della imitatione; e con alcune osseruationi retoriche sopra vna predica in lode di S. Tomaso d'Aquino; & altre cose vtilissime à questo fine, s.l. 1627.

ARESI 1615

Aresi, Paolo: Delle imprese sacre, con utili e dilettevoli discorsi accompagnate, Verona 1615.

ARESI 1611

Aresi, Paolo: Dell'Arte di predicar bene. Nella quale, oltra à' precetti de' Retori à questo proposito applicati, si danno nuoue regole, per tesser' ordinatamente vna predica, per arricchirla di concetti, per ispiegarla conueneuolmente, e per recitarla con decoro. Con vn trattato della memoria, & vn° altro della imitatione; e con alcune osseruationi retoriche sopra vna predica in lode di S. Tomaso d'Aquino; & altre cose vtilissime à questo fine, 1611.

ARGAN 1982

Argan, Giulio Carlo: Bernini e Roma, in: FAGIOLO/SPAGNESI 1982, S. 7-19.

ARGAN 1955

Argan, Giulio Carlo: La „Rettorica“ e l'arte Barocca, in: RETORICA E BAROCCO 1955, S. 9-14.

ARICÒ 2001

Aricò, Denise: Prudenza e ingegno nelle Filosofia morale di Emanuele Tesauro, in: *Studi Secenteschi* 42 (2001), S. 187-208.

ARISTOTELES 1996

Aristoteles: Poetik, griechisch/deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1996.

ARISTOTELES 1995

Aristoteles: Rhetorik, übers. von Franz G. Sieveke, 5. Aufl. München 1995.

ASKEW 1996

Askew, Pamela: Caravaggio: Outward Action, Inward Vision, in: MACIOCE 1996, S. 248-269.

ASKEW 1990

Askew, Pamela: Caravaggio's „Death of the Virgin“, Princeton NJ/Oxford 1990.

ASSMANN, A. 1991

Assmann, Aleida: Zur Metaphorik der Erinnerung, in: ASSMANN/HARTH 1991, S. 13-35.

ASSMANN, A./HARTH 1991

Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt/M. 1991.

ASSMANN, J. 1988

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: ASSMANN, J./HÖLSCHER 1988, S. 9-19.

ASSMANN, J./HÖLSCHER 1988

Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis, (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 724), Frankfurt/M. 1988.

AUGNER 2001

Augner, Christiane: Gedichte der Ekstase in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Tübingen 2001.

AURENHAMMER 1994

Aurenhammer, Hans H.: Neue Untersuchungen zur Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts, in: *Frühneuzeit-Info* 5 (1994), S. 183-189.

AVERY 1998

Avery, Charles: Bernini, München 1998.

BACCHI/TUMIDEI 1998

Andrea Bacchi, Stefano Tumidei (Hg.): Bernini. La Scultura in San Pietro, Mailand 1998.

BÄTSCHMANN 1988

Bätschmann, Oskar: Text and image: some general problems, in: *Word & Image* 4 (1988), S. 11-23.

BÄTSCHMANN 1984

Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Darmstadt 1984.

BAL 2004

Narratology: introduction to the theory of narrative, 2. Aufl. Toronto 2004.

BAL 2002

Bal, Mieke: Kulturanalyse, Frankfurt/M. 2002.

BALDINUCCI 1912

Filippo Baldinucci's Vita des Giovanni Lorenzo Bernini, mit Übersetzung und Kommentar von Alois Riegl, aus seinem Nachlass hg. von Arthur Burda und Oskar Pollak, Wien 1912.

BALDINUCCI 1681/1974

Baldinucci, Filippo: Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno, Florenz 1681, Neudruck Florenz 1974.

BANDERA 1999

Bandera, Sandrina: Bernini e Chantelou: Affinità elettive ante litteram, in: *Paragone* 50, Nr. 589-591, Ser. 3, S. 24-25.

BANDERA BISTOLETTI 1985

Bandera Bistoletti, Sandrina: Lettura di Testi Berniniani: Qualche scoperta e nuove osservazioni. Dal Journal di Chantelou e dai Documenti della Bibliothèque Nationale di Parigi, in: *Paragone* 36, Nr. 429 (1985), S. 43-76.

BARCHAM 2001

Barcham, William L.: Grand in Design. The Life and Career of Federico Cornaro, Prince of the Church, Patriarch of Venice and Patron of the Arts, (= Memorie. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Vol. XCIII), Venedig 2001.

BARCHAM 1993

Barcham, William L.: Some new documents on Federico Cornaro's two chapels in Rome, in: *The Burlington Magazine* 135 (1993), S. 821-822.

BARNER 1970

Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970.

BAROCCHI 1977-1979

Barocchi, Paola (Hg.): Scritti d'Arte del Cinquecento, 9 Bände, Turin 1977-1979.

BAROCCHI 1960-1962

Barocchi, Paola (Hg.): Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, 3 Bde., Bari 1960-1962.

BARONIO E L'ARTE 1985

Romeo De Maio, u.a. (Hg.): Baronio e l'Arte. Atti del Convegno internazionale di Studi, Sora 10.-13.10.1984, Sora 1985.

BAROCKE INSZENIERUNG 1999

Joseph Imorde, Fritz Neumeyer, Tristan Weddigen (Hg.): Barocke Inszenierung. Akten des Internationalen Forschungskolloquiums an der Technischen Universität Berlin, 20.-22. Juni 1996, Emsdetten/Zürich 1999.

BARRY 1999

Barry, Fabio: „Pray to thy father which is in secret“. The tradition of coretti, romitorii and Lanfranco's hermit cycle at the Palazzo Farnese, in: BAROCKE INSZENIERUNG 1999, S. 190-221.

BARRY 1995

Barry, Fabio: „I marmi loquaci“: Malerei in Stein, 'I marmi loquaci': Painting in Stone, in: *Daidalos* 1995, S. 106-121.

BARTHES 1996

Barthes, Roland: Image. Music. Text. Essays ausgewählt u. übers. von Stephen Heath, 8. Aufl. New York 1996.

BARTHES 1996a

Barthes, Roland: The Death of the Author, in: BARTHES 1996, S. 142-149.

BARTHES 1996b

Barthes, Roland: Rhetoric of the Image, in: BARTHES 1996, S. 32-52.

BARTON 1945-1947

Barton, Eleanor Dodge: The Problem of Bernini's Theories of Art, in: *Marsyas. Studies in the History of Art* 4 (1945-1947), S. 86-111.

BATTISTINI/RAIMONDI 1990

Andrea Battistini, Ezio Raimondi: Le Figure della Retorica. Una storia letteraria italiana, (= Piccola Biblioteca Einaudi; 530), 2. Aufl. Turin 1990, 1. Aufl. Turin 1984.

BAUER, B. 1986

Bauer, Barbara: Jesuitische „ars rhetorica“ im Zeitalter der Glaubenskämpfe, Diss. München 1980, (= Mikrokosmos; 18), Frankfurt/M. 1986.

BAUER, H. 1992

Bauer, Hermann: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992.

BAUER, H. 1989

Bauer, Hermann: Zum Illusionismus Berninis, in: BECK, H./SCHULZE 1989, S. 129-143.

BAXANDALL 1971

Baxandall, Michael: Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. 1350-1450, Oxford 1971.

BECK, H./SCHULZE 1989

Herbert Beck, Sabine Schulze (Hg.): Antikenrezeption im Hochbarock, Berlin 1989.

BECK, M. 1999

Beck, Melissa: The evolution of a Baroque Chapel: Pietro da Cortona's *Divine Wisdom*, Urban VIII, and Bernini's adoration of the Sacrament, in: *Apollo* 150, Nr. 449 (1999), S. 35-45.

BEISSEL 1910

Beissel, Stephan: Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte, Freiburg i. Br. 1910.

BELDON SCOTT 1985

Beldon Scott, John: Papal patronage in the seventeenth century: Urban VIII, Bernini, and the Countess Matilda, in: L'Âge d'or du mécénat (1598-1661), Actes du colloque international CNRS (mars 1983): Le Mécénat en Europe, et particulièrement en France avant Colbert, réunis et publiés pour le compte de la Société d'étude du XVIIe siècle, hg. von Roland Mousnier und Jean Mesnard, Paris 1985, S. 119-127.

BELL/WILLETTE 2002

Janis Bell, Th. Willette (Hg.): Art History in the Age of Bellori. Scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome, Cambridge Univ. Press 2002.

BELLARMINO 1989

Bellarmino, Robert: Spiritual Writings, übersetzt und eingeleitet von John Patrick Donnelly und Roland J. Teske, Vorwort von John W. O'Malley, Mahwah, NJ 1989.

BELLINI/SCARPATI 1990

Eraldo Bellini, Claudio Scarpati (Hg.): Il vero e il falso dei poeti: Tasso, Tesauro, Pallavicini, Muratori, Mailand 1990.

BELLORI 1976

Bellori, Giovanni Pietro: Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.

BELTING 1985

Belting, Hans: Giovanni Bellini: Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei, Frankfurt/M. 1985.

BELTRAMME 1998

Beltramme, Marcello: Gian Lorenzo Bernini a San Francesco a Ripa. Una rilettura per una nuova proposta tematica, in: *Studi Romani* 46 (1998), S. 29-59.

BENZ 1969

Benz, Ernst: Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt, Stuttgart 1969.

BERLINER 1955

Berliner, Rudolf: Arma Christi, in: *Münchener Jahrbuch*, 3. F., 6 (1955), S. 35-152.

BERNINI, D. 1713/1999

Bernini, Domenico: Vita del Cavaliere Giovanni Lorenzo Bernino, Rom 1713, Reprographischer Druck 1999.

BERNINI, G.-P. 1982

Bernini, Giovanni-Pietro: Giovanni Lanfranco (1582-1647), Calestano [u.a.] 1982.

BERNS 1993

Berns, Jörg Jochen: Umrüstung der Mnemotechnik im Kontext von Reformation und Gutenbergs Erfindung, in: BERNs/NEUBER 1993, S. 35-72.

BERNS/NEUBER 1993

Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber (Hg.): *Ars memorativa*. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750, (= Frühe Neuzeit; 15), Tübingen 1993.

BERNS/NEUBER 1993a

Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber: Mnemonik zwischen Renaissance und Aufklärung. Ein Ausblick, in: BERNs/NEUBER 1993, S. 373-385.

BERNS/NEUBER 1992

Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber: *Ars memorativa*. Eine Forschungsbibliographie zu den Quellschriften der Gedächtniskunst von den antiken Anfängen bis um 1700, in: *Frühneuzeit-Info* 65/1 (1992), S. 65-87.

BIALOSTOCKI 1981

Bialostocki, Jan: *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*, verbesserte Neuauflage Köln 1981, 1. Aufl. Dresden 1966.

BILINKOFF 1989

Bilinkoff, Jodi: *The Avila of Saint Teresa. Religious Reform in a 16th-century City*, Ithaca/London 1989.

BISSELL 1981

Bissell, R. Ward: *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park/London 1981.

BLACK 1989

Black, Christopher F.: *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge 1989.

BLAIR 1997

Blair, Ann: *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science*, Princeton, NJ 1997.

BLANCO 1992

Blanco, Mercedes: *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracian et le Conceptisme en Europe*, (= Bibliothèque Littéraire de la Renaissance; Série 3 - Tome XXVII), Genf 1992.

BLANK 1992

Blank, Walter: Zur narrativen Bildstruktur im Mittelalter, in: *Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*, hg. von Wolfgang Harms und Klaus Speckenbach, in Verbindung mit Herfried Vögel, Tübingen 1992, S. 25-41.

BLUMENBERG 1960/1996

Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie, in: HAVERKAMP 1996, S. 285-316.

BLUMENBERG 1990

Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart 1990.

BLUMENBERG 1957

Blumenberg, Hans: Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: *Studium Generale* 10 (1957), S. 432-447.

BLUNT 1978

Blunt, Anthony: Illusionism and Mysticism, in: *Art History* 1, Nr. 1 (1978), S. 67-89.

BOEHM 1994

Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild?, München 1994.

BOLLAND 2000

Bolland, Andrea: *Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne*, in: *Art Bulletin* 82 (2000), S. 309-330.

BOLZONI 1992

Bolzoni, Lina: Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative, in: BOLZONI/CORSI 1992, S. 57-97.

BOLZONI 1991

Bolzoni, Lina: Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der *ars memorativa* in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert, in: ASSMANN, A./HARTH 1991, S. 147-176.

BOLZONI 1991a

Bolzoni, Lina: The Play of Images. The Art of Memory from Its Origins to the Seventeenth Century, in: *The Enchanted Loom. Chapters in the History of Neuroscience*, hg. von Pietro Corsi, (= History of Neuroscience; 4), New York/Oxford 1991, S. 16-65

BOLZONI 1984

Bolzoni, Lina: *Il Theatro della Memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padua 1984.

BOLZONI/CORSI 1992

Lina Bolzoni, Pietro Corsi (Hg.): *La cultura della memoria*, Bologna 1992.

BONFAIT 1994

Bonfait, Olivier: De Paleotti à G. B. Agucchi: théorie et pratique de la peinture dans les milieux ecclésiastiques à Rome du Caravage à Poussin, in: KAT.AUSST. ROME 1630 1994, S. 83-114.

BORNSCHEUER 1976

Bornscheuer, Lothar: *Topik: Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt/M. 1976.

BOSCHLOO 1998

Boschloo, Anton: Annibale Carracci: Rappresentazioni della Pietà, in: DOCERE, DELECTARE, MOVERE 1998, S. 41-60.

BRAIDER 1993

Braider, Christopher: *Refiguring the Real. Picture and Modernity in Word and Image 1400-1700*, Princeton, NJ 1993.

BRAUER/WITTKOWER 1931

H. Brauer, Rudolf Wittkower: Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Berlin 1931.

BRAUN 1924

Braun, Joseph: Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bände, München 1924.

BRAUNGART 2000

Braungart, Georg: Schmerzgedächtnis - Körperschrift, in: KURZ 2000, S. 357-368.

BREIDENBACH 1970

Breidenbach, Heribert: Der Emblematiker Jeremias Drexel S. J. (1581-1638). Mit einer Einführung in die Jesuitenemblemik und einer Bibliographie der Jesuitenemblembücher, Univ. of Illinois at Urbana Champaign, Ph.D. 1970, Ann Arbor 1971.

BRINKRTRINE 1950

Brinktrine, Johannes: Die Heilige Messe, 3. verbesserte Aufl., Paderborn/u.a. 1950.

BUCHOWIECKI 1974

Buchowiecki, Walther: Handbuch der Kirchen Roms. Der Römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Band 3: Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms. S. Maria della Neve bis S. Susanna, Wien 1974.

BUCK/HEITMANN/METTMANN 1972

August Buck, Klaus Heitmann, Walter Mettmann (Hg.): Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock, (= Dokumente einer Europäischen Poetik; 3), Frankfurt/M. 1972.

BUCK 1971

Buck, August: Renaissance und Barock. Die Emblematik. Zwei Essays, (= Beiträge zum Handbuch der Literaturwissenschaft), Frankfurt/M. 1971.

BÜHLER/FREI 2003

Fredy Bühler, Urs-Beat Frei (Hg.): Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst. Ausstellung „Zeitinseln – Ankerperlen“. Geschichten um den Rosenkranz, Museum Bruder Klaus, Sachseln, 25. Mai – 26. Oktober 2003, Bern 2003.

BÜTTNER 1994

Büttner, Frank: „Argumentatio“ in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 23-44.

BÜTTNER 1989

Büttner, Frank: Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43, H. 1 (1989), S. 49-72.

BÜTTNER 1983

Büttner, Frank O.: Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung, Diss. Berlin 1976, Berlin 1983.

CALDWELL 2001

Caldwell, Dorigen: Studies in Sixteenth-Century Italian *Imprese*, in: *Emblematica* 11 (2001), S. 3-261.

CALL 1997

Call, Michael J.: Boxing Teresa. The Counter-Reformation and Bernini's Cornaro Chapel, in: *Woman's Art Journal* (1997), S. 34-39.

CAMPANELLI 1985

Campanelli, Daniela: Le Arti negli Annales, in: BARONIO E L'ARTE 1985, S. 389-407.

CAMPE 1990/1998

Campe, Rüdiger: Pathos cum Figura – Frage: Sprechakt, in: HAVERKAMP 1998, S. 289-312.

CAMPE 1997

Campe, Rüdiger: Vor Augen stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft, hg. von Gerhard Neumann, (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 18), Stuttgart/Weimar 1997, S. 208-225.

CAMPE 1996

Campe, Rüdiger: Rhetorik und Physiognomik. Oder: Die Zeichen der Literatur (1680-730), in: CAMPE/SCHNEIDER 1996, S. 283-312.

CAMPE 1990

Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Diss. Freiburg 1987, (= Studien zur deutschen Literatur; 107), Tübingen 1990.

CAMPE/SCHNEIDER 1996

Rüdiger Campe, Manfred Schneider (Hg.): Geschichten der Physiognomik: Text, Bild, Wissen, Freiburg i. Br. 1996.

CAPLAN 1970

Caplan, Henry: Memoria. Treasure-House of eloquence. Studies in ancient and medieval rhetoric, Ithaca/London 1970.

CARERI 1995

Careri, Giovanni: Bernini: flights of love, the art of devotion, übers. aus dem Ital. von Linda Lappin, (franz. Original: *Envols d'amour: Le Bernin: montage des arts et dévotion baroque*, Paris 1990; ital. Ausgabe: *Voli d'amore: Architettura, pittura et scultura nel „bel composto“ di Bernini*, Bari 1991), Vorwort von Hubert Damisch, Chicago/London 1995.

CARRUTHERS 1998

Carruthers, Mary: The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and the making of images, 400 - 1200, Cambridge/New York 1998.

CARRUTHERS 1990

Carruthers, Mary: The book of memory. A study of memory in medieval culture, Cambridge 1990.

CARTARI 1647/1987

Cartari, Vincenzo: Imagini delli dei de gl'antichi. Wiederabdruck der Ausgabe Venedig 1647, Einführung von Marco Bussagli u. Mario Bussagli, Genf 1987.

CASALE 1997

Casale, Vittorio: Poetica di Pietro da Cortona e teoria del Barocco nel „Trattato della pittura e scultura“, in: KAT.AUSST. PIETRO DA CORTONA 1997, S. 107-116.

CASPARY 1964

Caspary, Hans: Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion, Diss. München, München 1964.

CHANTELOU 2001

Chantelou, Paul Fréart de: Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France, Edition de Milovan Stanic, Paris 2001.

CIARDI 1992

Ciardi, Roberto Paolo: Vita attiva e vita contemplativa nelle imprese degli accademici intronati, in: Documentary Culture Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I. to Pope Alexander VII, papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florenz 1990, hg. von Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Bologna 1992, S. 363-378.

CIAVOLELLA 1992

Ciavolella, Massimo: Gian Lorenzo Bernini: „L'Impresario“, Rom 1992.

CLEMENTS 1960

Clements, Robert J.: Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books, Rom 1960.

CLEMENTS 1957

Clements, Robert J.: Ars emblematica, in: *Romanistisches Jahrbuch* 8 (1957), S. 95-109.

COLANTUONO 1989

Colantuono, Anthony: Titian's tender Infants. On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3 (1989), S. 207-234.

COLEMAN 1991

Coleman, Janet: Das Bleichen des Gedächtnisses. St. Bernhards monastische Mnemotechnik, in: HAVERKAMP/LACHMANN 1991, S. 207-227.

COLILLI 1994

Colilli, Paul: The Pleats of Destiny: Marino, Deleuze, the Fold, in: GUARDIANI 1994, S. 129-139.

COLIVA 1998

Coliva, Anna: Apollo e Dafne di Gian Lorenzo Bernini, (= Saper vedere i capolavori; 7), Mailand 1998.

COLONNA 1999

Colonna, Francesco: *Hypnerotomachia Poliphili*. The Strife of Love in a Dream. The entire text transl. for the first time into english with an introduction by Joscelyn Godwin, mit den Original-Holzschnitt-Illustrationen, London 1999.

CONTE 1972

Conte, Giuseppe: *La metafora barocca: saggio sulle poetiche del Seicento*, Mailand 1972.

CONTINI 1995

Contini, Roberto: Bernini, Vannini, Martinelli e Vanni: Congiunture Tosco-Romane del Seicento, in: *Antichità viva: rassegna d'arte* 34 (1995), S. 40-47.

COPE 1979

Cope, Maurice E.: *The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century*, New York/London 1979.

CROCE, B. 1911

Croce, Benedetto: I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnuolo, in: *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911, S. 163-193.

CROCE, B. 1923

Croce, Benedetto: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, 2. Aufl. Bari 1923.

CROCE, F. 1959

Croce, Franco: Le poetiche del Barocco in Italia, in: *Dall'antichità classica al barocco GW: Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Bd. 1, Mailand 1959, S. 547-575.

CROCE, F. 1956

Croce, Franco: I Critici Moderato-Barocchi, II - Matteo Peregrini, III - Sforza Pallavicino, in: *Rassegna della letteratura Italiana* 60 (1956), S. 284-298, S. 438-470.

CROIX 1970

Croix, Jean de la: *L'Iconographie de Thérèse de Jésus*. Docteur de l'Eglise, in: *Ephemerides Carmeliticae* 21 (1970), S. 219-260.

CURTIUS 1996

Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11. Aufl., Tübingen/Basel 1996.

DALY 1988

Daly, Peter (Hg.): *The English Emblem and the Continental Tradition*, (= AMS Studies in the Emblem; 1), New York 1988.

DALY 1979

Daly, Peter M.: *Literature in the Light of the Emblem. Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto/Buffalo/London 1979.

DALY/MANNING 1999

Peter M. Daly, John Manning (Hg.): Aspects of Renaissance and Baroque symbol theory, 1500-1700, (= AMS Studies in the Emblem; 14), New York 1999.

DANIELE DA VOLTERRA 2004

Roberto Paolo Ciardi, Benedetta Moerschini: Daniele Ricciarelli. Da Volterra a Roma, Mailand 2004.

DELBEKE 2002

Maarten Delbeke: La fenice degl'ingegni. Een alternatief perspectief op Gianlorenzo Bernini en zijn werk in de geschriften van Sforza Pallavicino, Ghent University Architectural and Engineering Press 2002.

DELGADO 2000

Delgado, Mariano: Mystik in harten Zeiten. Zum historischen Kontext der Mystik von Teresa von Avila und Juan de la Cruz, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 111 (2000), S. 56-69.

DE MAEYER 1953

De Maeyer, M.: Rubens en de Altaarstukken in het Hospitaal te Grasse, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis* 14 (1953), S. 75-83.

DERRIDA 1992

Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei, hg. von Peter Engelmann, Wien 1992.

DE ROSA 2000

De Rosa, Elio (Hg.): Roma sacra. Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma. Guida alle chiese della città eterna, Bd. 17, Rom 2000.

DE SURGY 1951

De Surgy, P.: Les degrés de l'échelle d'amour chez Saint Jean de la Croix, in: *Revue d'ascétique et de mystique* 27 (1951), S. 237-259, S. 327-346.

DILETTO E MARAVIGLIA 1998

Christine Göttler, Ulrike Müller-Hofstede, Kristine Patz, Kaspar Zollikofer (Hg.): *Diletto e Maraviglia*. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, Rudolf Preimesberger zum 60. Geburtstag, Emsdetten 1998.

DIMLER 1988

Dimler, G. Richard: Edmund Arwaker's Translation of the *Pia Desideria*: The Reception of a Continental Jesuit Emblem Book in 17th-century England, in: DALY 1988, S. 203-224.

DOCERE, DELECTARE, MOVERE 1998

Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. Atti del convegno organizzato dall' Istituto Olandese a Roma e dalla Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut) in collaborazione con l' Università Cattolica di Nijmegen, Rom 19-20 Gennaio 1996, Rom 1998.

DOCKHORN 1969

Dockhorn, Klaus: Macht und Wirkung der Rhetorik, 2. Aufl. Bad Homburg 1969.

DOCKHORN 1964

Dockhorn, Klaus: „Memoria“ in der Rhetorik, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 9 (1964), S. 27-35.

DOMBROWSKI 2003

Dombrowski, Damian: Von der *Ecclesia triumphans* zur *Ecclesia universalis*. Zum gedanklichen Wandel in Berninis Ausstattung von St. Peter, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66 (2003), S. 340-392.

DONATO 1963

Donato, Eugenio: Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass, in: *Modern Language Notes (MLN)* 78 (1963), S. 15-30.

DRYSDALL 1999

Drysdall, Denis L.: Authorities for Symbolism in the Sixteenth Century, in: DALY/MANNING 1999, S. 111-125.

DUFF 1909

Duff, Nora: Mathilda of Tuscany. La gran donna d'Italia, London 1909.

ECO 1997

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, übers. von G. Memmert, 7. Aufl. Frankfurt/M. 1997.

ECO 1992

Eco, Umberto: Mnemotecnica come Semiotica, in: BOLZONI/CORSI 1992, S. 35-56.

ECO 1998

Eco, Umberto: Lector in Fabula: die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, aus dem Ital. von Heinz G. Held, 3. Aufl. München 1998.

ECO 1977

Eco, Umberto: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt/M. 1977.

ECO 1972

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, München 1972.

ELIZALDE 1982

Elizalde, Ignacio: Teresa de Jesus y los Jesuitas, in: *Estudios historico-literarios* (1982), S. 151-175.

ENGEL 1999

Engel, William E.: Mnemonic Emblems and the Humanist Discourse of Knowledge, in: DALY/MANNING 1999, S. 125-143.

ETCHEGOYEN 1923

Etchegoyen, Gaston: L'Amour Divin. Essai sur les sources de Sainte Thérèse, Bordeaux/Paris 1923.

ETTLINGER 1961

Ettlinger, Ludwig D.: Exemplum Doloris. Reflections on the Laokoon-Group, in: *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, hg. von Millard Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 121-126.

EULER-ROLLE 1993

Euler-Rolle, Bernd: Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 25 (1993), S. 365-374.

EUSTERSCHULTE 2000

Eusterschulte, Anne: Imitatio naturae. Naturverständnis und Nachahmungslehre in Malereitraktaten der frühen Neuzeit, in: LAUFHÜTTE 2000, S. 791-807.

EVELYN 1955

Evelyn, John: Diario, hrsg. von E. S. de Beer, 6 Bände, Oxford 1955.

FABRE 1992

Fabre, Pierre-Antoine: Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVIe siècle, Mayenne 1992.

FAGIOLO DELL'ARCO 1998

Fagiolo dell'Arco, Maurizio: Disegni per Apparati Effimeri del Barocco Romano, in: *Per Luigi Grassi. Disegno e Disegni*, hg. von Anna Forlani Tempesti, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rimini 1998, S. 301-313.

FAGIOLO DELL'ARCO 1997

Fagiolo dell'Arco, Maurizio: *La festa barocca*, Rom 1997.

FAGIOLO 1987

Fagiolo, Marcello (Hg.): *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Florenz 1987.

FAGIOLO 1987a

Fagiolo, Marcello: La „maravigliosa composizione“. Bernini e l'unità delle arti, in: FAGIOLO 1987, S. 7-10.

FAGIOLO/MADONNA 1985

Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna (Hg.): *Barocco romano e Barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Rom 1985.

FAGIOLO/SPAGNESI 1982

Marcello Fagiolo, Gianfranco Spagnesi (Hg.): *Immagini del Barocco. Bernini e la scultura del Seicento*, Rom 1982.

FERRARI 1999

Ferrari, Oreste: Bernini e i letterati del suo tempo, in: *Rendiconti*, Serie IX, 9 (1999), S. 595-615.

FERRARI 1997

Ferrari, Oreste: Poeti e scultori nella Roma seicentesca: i difficili rapporti tra due culture, in: *Storia dell'Arte* 90 (1997), S. 151-161.

FICACCI 1998

Ficacci, Luigi: L'espressione dell'affetto indefinito, in: DOCERE, DELECTARE, MOVERE 1998, S. 89-104.

FILIPPI 1996

Filippi, Bruna: Le théâtre des emblèmes. Rhétorique et scène jésuite, in: *Diogène* 175 (1996), S. 63-78.

FLASCH 1980

Flasch, Kurt: Augustin. Einführung in sein Denken, Stuttgart 1980.

FLEMMING 1996

Flemming, Viktoria von: Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis, (= Berliner Schriften zur Kunst; 6), Mainz 1996.

FLEMMING/SCHÜTZE 1996

Viktoria von Flemming, Sebastian Schütze (Hg.): *Ars naturam adiuvans*. Festschrift für Matthias Winner. Zum 11. März 1996, Mainz 1996.

FORCELLA 1877

Forcella, Vincenzo: Iscrizioni delle Chiese e d'altri Edifici di Roma dal Secolo XI fino ai Giorni nostri, Bd. 9, Rom 1877.

FRANGENBERG 2003

Frangenberg, Thomas (Hg.): Poetry on Art. Renaissance to Romanticism, Donington 2003.

FRANGENBERG 2003a

Frangenberg, Thomas: Praise beyond Reason. Poems on Cerrini's Dome in S. Maria della Vittoria, in: FRANGENBERG 2003, S. 199-214.

FRARE 1994

Frare, Pierantonio: Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesauro, in: GUARDIANI 1994, S. 299-321.

FRARE 1991

Frare, Pierantonio: Il „Cannocchiale Aristotelico“: Da Retorica della Letteratura a Letteratura della Retorica, in: *Studi Secenteschi* 32 (1991), S. 33-63.

FREIBERG 1995

Freiberg, Jack: The Lateran in 1600: Christian Concord in Counter-Reformation Rome, Cambridge 1995.

FRIEDRICH 1964

Friedrich, Hugo: Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt/M. 1964.

FRUGONI 1983

Frugoni, Chiara: Le Mistiche, le Visioni e l'Iconografia: Rapporti ed Influssi, in: Temi e Problemi nella Mistica femminile Trecentesca. Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale Università degli Studi di Perugia, 14-17 ottobre 1979, Bd. 20, Todi 1983, S. 139-179.

FUMAROLI 1994

Fumaroli, Marc: L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle, Paris 1994.

FUMAROLI 1994a

Fumaroli, Marc: Rome 1630: entrée en scène du spectateur, in: KAT.AUSST. ROME 1630 1994, S. 53-82.

FUMAROLI 1980

Fumaroli, Marc: L'âge de l'éloquence. Rhétorique et „res literaria“ de la Renaissance au seuil de l'époque classique, (= Hautes études médiévales et modernes; 43), Genf 1980.

FUMAROLI 1978

Fumaroli, Marc: Cicero Pontifex Romanus: La tradition rhétorique du Collège Romain et les principes inspireurs du mécénat des Barberini, in: *Melanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen Âge. Temps Modernes* XL/2 (1978), S. 797-835.

GAIER 1998

Gaier, Ulrich: Handlungstheoretische Rekonstruktion allegorischer Verfahren und kurze Geschichte des Sinnbilds in der Neuzeit, in: HORN/WEINBERG 1998, S. 74-97.

GANZ 2003

Ganz, David: Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580-1700, Diss. Hamburg 2000, (= Studien zur internationalen Architektur und Kunstgeschichte; 14), Petersberg 2003.

GEITNER 1992

Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.

GERLI 1984

Gerli, Michael: El castillo interior y el Arte de la memoria, in: Santa Teresa y la literatura mística hispánica, hg. von Manuel Criado de Val, (= Historia de la literatura española desde sus fuentes; 6) Madrid 1984.

GIEHLOW 1915

Giehlow, Karl: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., Wien/Leipzig 1915.

GIJSBERS 1998

Gijsbers, Pieter-Matthijs: Claudio Aquaviva, Louis Richeome and Durante Alberti's Altarpiece for Sant'Andrea al Quirinale, in: DOCERE, DELECTARE, MOVERE 1998, S. 27-41.

GILMAN 1980

Gilman, Ernest B.: Word and Image in Quarles' *Emblemes*, in: *Critical Inquiry* 6, Nr. 3 (1980), S. 385-410.

GILMAN 1978

Gilman, Ernest B.: *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven/London 1978.

GIOVAN PIETRO BELLORI 2005

Giovan Pietro Bellori: *The Lives of the Modern Painters, Sculptors and Architects. A new Translation and Critical Edition*, übers. von Alice Sedgwick Wohl, Anm. von Hellmut Wohl, Einl. von Tomaso Montanari, Cambridge University Press 2005.

GÖTTLER 1999

Göttler, Christine: 'Actio' in Peter Paul Rubens' Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen, in: *BAROCKE INSZENIERUNG* 1999, S. 10-31.

GÖTTLER 1998

Göttler, Christine: „Barocke“ Inszenierung eines Renaissance-Stücks. Peter Paul Rubens' *Transfiguration* für Santissima Trinità in Mantua, in: *DILETTO E MARAVIGLIA* 1998, S. 166-189.

GÖTTLER 1994

Göttler, Christine: Rubens' *Teresa von Avila als Fürbitterin für die Armen Seelen*: Ein Altarbild als Ordenspropaganda und persönliches Epitaph, in: *Die Malerei Antwerpens - Gattungen, Meister, Wirkungen. Studien zur flämischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Internationales Kolloquium Wien 1993*, hg. von Ekkehard Mai, Karl Schütz, Hans Vlieghe, Köln 1994, S. 58-71.

GOLDMANN 1989

Goldmann, Stefan: Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, in: *Poetica* 21 (1989), S. 43-66.

GOMBRICH 1978

Gombrich, Ernst: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1978.

GOMBRICH 1972

Gombrich, Ernst: *Symbolic Images*, Chicago 1972.

GOMBRICH 1964

Gombrich, Ernst: Moment and Movement in Art, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27 (1964), S. 293-306.

GOMILLE 1991

Gomille, Monika: Gedächtnisbilder der Klugheit (Prudentia) in humanistischer Tradition, in: *ASSMANN, A./HARTH* 1991, S. 218-241.

GOODMAN 1972

Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, 2. Aufl. Indianapolis 1976.

GOTTLIEB 1981

Gottlieb, Carla: *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*, New York 1981.

GRAMACCINI 1989

Gramaccini, Norberto: Annibale Carraccis neuer Blick auf die Antike, in: BECK, H./SCHULZE 1989, S. 58-94.

GRASSI 1992

Grassi, Ernesto: *Die Macht der Phantasie: Zur Geschichte abendländischen Denkens*, (= Athenäums Taschenbücher; 173), Frankfurt/M. 1992.

GREEN 1989

Green, Deirdre: *Gold in the Crucible. Teresa of Avila and the Western Mystical Tradition*, Longmead/Shafesbury/Dorset 1989.

GREENE 1982

Greene, Thomas M.: *The Light in Troy*, New Haven/London 1982.

GREENSTEIN 1992

Greenstein, Jack M.: *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago/London 1992.

GREGORI 1999

Gregori, Mina: Rubens, Bernini e lo stile concitato, in: *Paragone* 50, Nr. 589-591 (1999), S. 3-22.

GRESHAKE 1997

Greshake, Gisbert: *Der dreieine Gott: eine trinitarische Theologie*, Freiburg 1997.

GUARDINI 1994

Guardini, Francesco (Hg.): *The Sense of Marino: literature, fine arts and music of the Italian Baroque*, (= Literary Criticism Series; 5), New York/Ottawa/Toronto 1994.

GULDAN 1966

Guldán, Ernst: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966.

HAAS 2004

Haas, Alois M.: *Mystik im Kontext*, München 2004.

HALLIDAY 1994

Halliday, Michael Alexander Kirkwood: *An Introduction to Functional Grammar*, 2. Aufl. New York 1994.

HANDBUCH DER LITURGIEWISSENSCHAFT 1963

Handbuch der Liturgiewissenschaft, hg. von Aimé-Georges Martimort, unter Mitwirkung von R. Béraudy [u.a.], I: Allgemeine Einleitung. Die Grundelemente der Liturgie. Die Theologie der liturgischen Feier, deutsche Übers. hg. vom Liturgischen Institut Trier, Freiburg/Basel/Wien 1963.

HARMS 1998

Harms, Wolfgang: Eine Kombinatorik unterschiedlicher Grade des Faktischen. Erweiterung des emblematischen Bedeutungspotentials bei dem Archäologen Jean Jacques Boissard, in: KABLITZ/NEUMANN 1998, S. 297-307.

HARMS 1990

Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposion 1988, (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 11), Stuttgart 1990.

HARMS 1977

Harms, Wolfgang: Rezeption des Mittelalters im Barock, in: Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur, (= Dokumente des Internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur; 3), Hamburg 1977, S. 23-53.

HARMS 1973

Harms, Wolfgang: Der Fragmentcharakter emblematischer Auslegungen und die Rolle des Lesers. Gabriel Rollenhagens Epigramme, in: Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller, hg. von Martin Bircher, Alois M. Haas, Bern/München 1973, S. 49-64.

HARMS/FREYTAG 1975

Wolfgang Harms, Hartmut Freytag (Hg.): Ausserliterarische Wirkungen barocker Emblembücher. Emblematik in Ludwigsburg, Gaarz und Pommersfelden, München 1975.

HARMS/PEIL 2002

Wolfgang Harms, Dietmar Peil (Hg.): Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblematik. Multivalence and Multifunctionality of the Emblem. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies. Proceedings of the 5th International Conference of the Society for Emblem Studies, Mitarbeit von Michael Waltenberger, Teil I, (= Mikrokosmos; 65), Frankfurt/M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2002.

HARTH 1991

Harth, Dietrich: *Memoria eschatologica*. Versuch über Matthias Grünewalds Isenheimer Altar, in: ASSMANN, A./HARTH 1991, S. 242-273.

HAUG 1979

Haug, Walter (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie, Symposion Wolfenbüttel 1978, (= Germanistische Symposien-Berichtsbände; 3), Stuttgart 1979.

HAUNERLAND 1989

Haunerland, Winfried: Die Eucharistie und ihre Wirkungen im Spiegel der Euchologie des Missale Romanum, (= Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen; 71), Münster 1989.

HAVERKAMP 1998

Haverkamp, Anselm (Hg.): Die paradoxe Metapher, Frankfurt/M. 1998.

HAVERKAMP 1996

Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher, 2., um ein Nachw. zur Neuausg. und einen bibliogr. Nachtr. ergänzte Aufl. Darmstadt 1996.

HAVERKAMP 1996a

Haverkamp, Anselm: Einleitung in die Theorie der Metapher, in: HAVERKAMP 1996, S. 1-31.

HAVERKAMP/LACHMANN 1991

Anselm Haverkamp, Renate Lachmann (Hg.): Gedächtniskunst. Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik, Frankfurt/M. 1991.

HECHT 1997

Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin 1997.

HECK 1997

Heck, Christian: L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel, Paris 1997.

HECKSCHER 1953

Heckscher, William S.: Aphrodite as a Nun, in: *Phoenix* 7 (1953), S. 105-117.

HECKSCHER/WIRTH 1959

William S. Heckscher, K.-A. Wirth: Emblem, Emblembuch, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, Stuttgart 1959, Sp. 85-228.

HEINRITZ 1992

Heinritz, Reinhard: Teleskop und Erzählperspektive, in: *Poetica* 24 (1992), S. 341-355.

HELD 1996

Held, Jutta: Caravaggio: Politik und Martyrium der Körper, Berlin 1996.

HEMPFER 1991

Hempfer, Klaus W.: Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard), in: Modelle des literarischen Strukturwandels, hg. von Michael Titzmann, (= Studium und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 33), Tübingen 1991, S. 7-43.

HEMPFER 1983

Hempfer, Klaus W.: Überlegungen zu einem Gültigkeitskriterium für Interpretationen und ein komplexer Fall: die italienische Ritterspektakel der Renaissance, in: HEMPFER/REGN 1983, S. 1-32.

HEMPFER/REGN 1983

Klaus W. Hempfer, Gerhard Regn (Hg.): Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag, Wiesbaden 1983.

HENKEL/SCHÖNE 1967/1996

Arthur Henkel, Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Taschenausg., Stuttgart/Weimar 1996.

HERZOG 1991

Herzog, Reinhart: Mnemotechnik des Individuellen. Überlegungen zur Semiotik und Ästhetik der Physiognomie, in: HAVERKAMP 1991, S. 165-188.

HIBBARD 1987

Hibbard, Howard: Bernini, Harmondsworth 1987.

HIBBARD 1972

Hibbard, Howard: Ut pictura sermones: The first painted decorations of the Gesù, in: WITTKOWER/JAFFE 1972, S. 29-49.

HINZ 1992

Hinz, Manfred: Rhetorische Strategien des Hofmanns. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhundert, (= Romanistische Abhandlungen; 6), Stuttgart 1992.

HIRN 1958

Hirn, Yrjö: The Sacred Shrine. A Study of the Poetry and Art of the Catholic Church, London 1958.

HÖPEL 1987

Höpel, Ingrid: Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch, Frankfurt/M. 1987.

HOLLANDER 2002

Hollander, Martha: An entrance for the eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art, Berkeley/Los Angeles/London 2002.

HOLLSTEIN'S 2003-2004

Jan van der Stock, Marjolein Leesberg (Hg.): Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Bd. LXI, The Wierix Family, Part III, Rotterdam 2003; Bd. LXIV, The Wierix Family, Part VI, Rotterdam 2004; Bd. LXV, The Wierix Family, Part VII, Rotterdam 2004.

HOLMAN 1999

Holman, Beth L.: *Exemplum* und *Imitatio*: Countess Matilda and Lucrezia Pico della Mirandola at Polirone, in: *Art Bulletin* 81 (1999), S. 637-664.

HOMANN 1968

Homann, Holger: Prolegomena zu einer Geschichte der Emblematik, in: *Colloquia Germanica* (1968), S. 244-257.

HOOK 1986-1987

Hook, J. W. van: The Concupiscence of Witt: The Metaphysical Conceit in Baroque Poetics, in: *Modern Philology* 84 (1986-1987), S. 24-38.

HORN/WEINBERG 1998

Eva Horn, Manfred Weinberg (Hg.): Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre, Wiesbaden 1998.

HUDDY 1906

Huddy, Mary E.: Matilda, Countess of Tuscany, London 1906 (2. Aufl.).

HUGO 1971

Hugo, Herman: Pia desideria, libri III, reprografischer Nachdruck der Ausgabe Antwerpen 1632, mit einer Einführung von Ernst Benz, (= Emblematisches Cabinet; 1), Hildesheim/New York 1971.

HUIZINGA 1997

Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, (erstmalig erschienen 1938), Reinbek bei Hamburg 1997.

HUNDEMER 1997

Hundemer, Markus: Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock, (= Studien zur christlichen Kunst; 1), Regensburg 1997.

IGNATIUS VON LOYOLA 1999

Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen, übertragen aus dem span. Urtext mit Erklärung der zwanzig Anweisungen von Adolf Haas, Freiburg 1999.

IMORDE 2004

Imorde, Joseph: Affekt und Übertragung, Berlin 2004.

IMORDE 2000

Imorde, Joseph: Dulciores sunt lacrimae orantium, quam gaudia theatrorum. Zum Wechselverhältnis von Kunst und Religion um 1600, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 1-14.

IMORDE 1999

Imorde, Joseph: Allegoricus semper interpres, et historiae fugiens veritatem. Zur Bildvalenz der Eucharistie, in: *BAROCKE INSZENIERUNG* 1999, S. 104-115.

IMORDE 1997

Imorde, Joseph: Präsenz und Repräsentanz. Oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen. (Das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X.), Emsdetten/Berlin 1997.

INNOCENTI, G. 1981

Innocenti, Giancarlo: L'immagine significante. Studio sull'emblematica cinquecentesca, Padua 1981.

INNOCENTI, L. 1983

Innocenti, Loretta: Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione, (= Prisma; 53), Palermo 1983.

INTERTEXTUALITÄT 1985

Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Mitarbeit: Bernd Schulte-Middelich, Tübingen 1985.

IRIGARAY 1980

Irigaray, Luce: Das Mysterische - Hysterische, in: Dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, aus dem Franz. übers. von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter, Regine Othmer, Frankfurt/M. 1980, S. 239-252.

JAKOBSON 1956/1996

Jakobson, Roman: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik, in: HAVERKAMP 1996, S. 163-175.

JAKOBSON 1934/1989

Jakobson, Roman: Was ist Poesie, in: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, hg. von Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert, Frankfurt/M. 1989, S. 67-82.

JEDIN 1963

Jedin, Hubert: Das Tridentinum und die Bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica* (1962), in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 74 (1963), S. 321-339.

JUSSEN 1995

Jussen, Bernhard: *Dolor und Memoria*. Trauerriten, gemalte Trauer und soziale Ordnungen im späten Mittelalter, in: OEXLE 1995, S. 207-252.

KABLITZ 1998

Kablitz, Andreas: Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes „Purgatorio“ (Purg. X-XII), in: KABLITZ/NEUMANN 1998, S. 309-356.

KABLITZ/NEUMANN 1998

Andreas Kablitz, Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation*, Freiburg i. Br. 1998.

KACZMARZYK 1974

Kaczmarzyk, Dariusz: Niobe Berniniego i antyczna niobe z nieborowa, in: *Biuletyn Historii Sztuki* 36/1 (1974), S. 54-59.

KAPP 1998

Kapp, Volker: *Rhetorica divina*. Zu Jörg Villwocks Sicht der Geschichte der abendländischen Gebets- und Offenbarungsrhetorik, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 39 (1998), S. 297-320.

KAPP 1994

Kapp, Volker: *Einführung in die italienische Literaturgeschichte*, Tübingen 1994.

KAPP 1990

Kapp, Volker (Hg.): *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*, (= *Ars Rhetorica*; 1), Marburg 1990.

KAPP 1985

Kapp, Volker: Das Barberini-Theater und die Bedeutung der römischen Kultur unter Urban VIII., in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft*, N.F. 26 (1985), S. 75-100.

KAUFFMANN, G. 1980

Kauffmann, Georg: Zum Verhältnis von Bild und Text in der Renaissance, (= Vorträge / Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften: Geisteswissenschaften; G 249), Opladen 1980.

KAUFFMANN, H. 1985

Kauffmann, Hans: Anmerkungen zu Berninis Inszenierung seiner Bildwerke, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 (1985), S. 101-108.

KAUFFMANN, H. 1970

Kauffmann, Hans: Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Werke, Berlin 1970.

KELLER 1991

Keller, Barbara: Mnemotechnik als kreatives Verfahren im 16. und 17. Jahrhundert, in: ASSMANN, A./HARTH 1991, S. 200-215.

KEMP, C. 1981

Kemp, Cornelia: Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen, (= Kunstwissenschaftliche Studien; 53), München/Berlin 1981.

KEMP, M. 1996

Kemp, Martin: In the light of Dante. Meditations on natural and divine light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo, in: FLEMMING/SCHÜTZE 1996, S. 160-177.

KEMP, M. 1977

Kemp, Martin: From „Mimesis“ to „Fantasia“: The quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts, in: *Viator* 8 (1977), S. 347-398.

KEMP, W. 1985

Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985.

KEMP, W. 1974

Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 219-240.

KLEIN, R. 1957

Klein, Robert: La Théorie de l'Expression figurée dans les Traités Italiens sur les *IMPRESE*, 1555-1612, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 19 (1957), S. 320-341.

KLEIN, R. 1952

Klein, Robert: Sur la Signification de la Synthèse des Arts, in: *Revue d'esthétique* 5 (1952), S. 298-311.

KLEIN, W.P. 1992

Klein, Wolf Peter: Am Anfang war das Wort. Theorie - und wissenschaftsgeschichtliche Elemente frühneuzeitlichen Sprachbewusstseins, Diss. Berlin 1991, Berlin 1992.

KLIEMANN 1996

Kliemann, Julian: Kunst als Bogenschiessen. Domenichino's 'Jagd der Diana' in der Galleria Borghese, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 273-311.

KNAPE 1993

Knape, Joachim: Die Stellung der *memoria* in der frühneuzeitlichen Rhetoriktheorie, in: BERNIS/NEUBER 1993, S. 274-285.

KNAPE 1988

Knape, Joachim: Mnemonik, Bildbuch und Emblematis im Zeitalter Sebastian Brants, in: *Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker*, hg. von Werner Bies, Hermann Jung, Baden-Baden 1988, S. 133-178.

KNAPP/TÜSKES 1998

Eva Knapp, Gabor Tüskés: Emblematische Viten von Jesuitenheiligen im 17./18. Jahrhundert, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 80 (1998), S. 105-142.

KNIPPING 1974

Knipping, John B.: Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth, Bd. 1, Nieuwkoop/Leiden 1974.

KÖNIG-NORDHOFF 1982

König-Nordhoff, Ursula: Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600, Berlin 1982.

KOEP 1952

Koep, Leo: Das himmlische Buch in Antike und Christentum. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung zur altchristlichen Bildersprache, (= Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums; 8), Bonn 1952.

KROSS 1985

Kross, Matthias: Gian Lorenzo Bernini: Die Verückung der Heiligen Theresia, in: KEMP 1985, S. 137-153. [auch abgedruckt in: *Tumult* 6 (1983), S. 53-63.]

KRÜGER 2000

Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, Habil. TU Berlin 1997, München 2000.

KRÜGER 1999

Krüger, Klaus: Innerer Blick und ästhetisches Geheimnis: Caravaggios „Magdalena“, in: BAROCKE INSZENIERUNG 1999, S. 33-49.

KUHN 1966

Kuhn, Rudolf: Die Entstehung des Bernini'schen Heiligenbildes: Dissertation über die Auffassung, den Stil und die Komposition der Skulpturen von 1621 bis in die fünfziger Jahre, Diss. München 1966, s.l. 1966.

KUHN 1967

Kuhn, Rudolf: Die Unio Mystica der Heiligen Therese von Avila von Lorenzo Bernini in der Cornarokapelle in Rom, in: *Alte und Moderne Kunst* 12, Heft 94 (1967), S. 2-8.

KUMMER 1993

Kummer, Stephan: „Doceant Episcopi“. Auswirkungen des Trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 56 (1993), S. 508-533.

KUMMER 1987

Kummer, Stephan: Anfänge und Ausbreitung der Stuckdekoration im römischen Kirchenraum (1500-1600), Tübingen 1987.

KUNST UND KUNSTTHEORIE 1400-1900 1991

Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, hg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke, (= Wolfenbütteler Forschungen; 48), Wiesbaden 1991.

KUNSTSCHRIFT 1999

Gianlorenzo Bernini 1598-1680, in: *Kunstschrift* 43, Nr. 4 (1999), S. 9-52.

KURZ 2000

Kurz, Gerhard (Hg.): Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit, (= Formen der Erinnerung, hg. von Günter Oesterle; 2), Göttingen 2000.

KURZ 1997

Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol, 4. durchgesehene Aufl., (= Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1486), Göttingen 1997.

LACAN 1975

Lacan, Jacques: Le Séminaire. Livre XX. 1972-1973, hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 1975.

LADEMANN 1998

Lademann, Christoph: Der Flug der Taube. Die illusionistische Architekturmalerie des 17. Jahrhunderts als materielle Metapher, in: *DILETTO E MARAVIGLIA* 1998, S. 128-165.

LANG/McDANNELL 1990

Bernhard Lang, Colleen McDannell: Der Himmel. Eine Kulturgeschichte des ewigen Lebens, Frankfurt/M. 1990.

LANGE 1968

Lange, Klaus-Peter: Theoretiker des literarischen Manierismus. Tesaurus und Pellegrinis Lehre von der „Acutezza“ oder von der Macht der Sprache, (= Humanistische Bibliothek. Abhandlungen und Texte, hg. von Ernesto Grassi; 4), München 1968.

LARSSON 1990

Larsson, Lars Olof: Der Maler als Erzähler: Gebärdensprache und Mimik in der französischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts am Beispiel Charles Le Bruns, in: *KAPP* 1990, S. 173-189.

LAUFHÜTTE 2000

Laufhütte, Hartmut (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, 2 Bände, Wiesbaden 2000.

LAUSBERG 1960

Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 2 Bde., München 1960.

LAVIN 1990

Lavin, Irving: On the Unity of the Arts and the Early Baroque Opera House, in: ALL THE WORLD'S A STAGE 1990, S. 518-579.

LAVIN 1989

Lavin, Irving: Bernini and Antiquity - The Baroque Paradox. A Poetical View, in: BECK, H./SCHULZE 1989, S. 9-37.

LAVIN 1980

Lavin, Irving: Bernini and the Unity of the Visual Arts, 2 Bände, New York/London 1980.

LAVIN 1974

Lavin, Irving: Divine Inspiration in Caravaggio's Two *St. Matthews*, in: *Art Bulletin* 56 (1974), S. 59-81.

LAVIN 1968

Lavin, Irving: Bernini and the Crossing of Saint Peter's, New York 1968.

LEE 1940/1967

Lee, Rensselaer W.: *Ut pictura poesis*. The Humanistic Theory of Painting, in: *Art Bulletin* 22 (1940), S. 197-269. [wieder gedruckt: New York 1967]

LEE 1951

Lee, Rensselaer W.: [Rez.:] Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, in: *Art Bulletin* 33 (1951), S. 204-212.

LEINKAUF 1993

Leinkauf, Thomas: *Scientia universalis, memoria und status corruptionis*, Überlegungen zu philosophischen und theologischen Implikationen der Universalwissenschaft sowie zum Verhältnis von Universalwissenschaft und Theorien des Gedächtnisses, in: BERNIS/NEUBER 1993, S. 1-34.

LENGELING 1966

Lengeling, Emil J.: Die Bedeutung des Tabernakels im katholischen Kirchenraum, in: *Liturgisches Jahrbuch* 16 (1966), S. 156-186.

LEPSKY 1986

Lepsky, Klaus: Perspektive - Symbol, Konvention, Wirklichkeit, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 31/1 (1986), S. 214-230.

LICHTENSTEIN 1999

Lichtenstein, Jacqueline: *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 1999.

LICHTENSTEIN 1988

Lichtenstein, Jacqueline: Contre l'*Ut pictura poesis*: une conception rhétorique de la peinture, in: *Word & Image* 4 (1988), S. 99-104.

LOACH 1999

Loach, J. D.: The Influence of the Counter-Reformation Defence of Images on the Contemporary Concept of Emblem, in: DALY/MANNING 1999, S. 155-201.

LOCHER, E. 1993

Locher, Elmar: Der Bildersaal der Seele bei Friedrich Spee. Zwischen Aristoteles' *De anima* und Jakob Bernoullis *Permutation und Kombination*, in: BERNIS/NEUBER 1993, S. 206-221.

LOCHER, H. 1990

Locher, Hubert: Das Staunen des Betrachters. Pietro da Cortonas Deckenfresko im Palazzo Barberini, in: *Werners Kunstgeschichte*, hg. von Hans Joachim Kunst u.a., Worms 1990, S. 1-46.

LOCHER, H. 1987

Locher, Hubert: „Barockkunst und Rhetorik“. Zur Tagung des Ulmer-Vereins in Bamberg, 28.5.-31.5.1987, in: *Kritische Berichte* 3/4 (1987), S. 118-121.

LÖHNEYSSEN 1952

Löhneysen, Hans Wolfgang von: Die ikonographischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der „Sieben Sakramente“ des Nicolas Poussin, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 4 (1952), S. 133-150.

LORENZ 1991

Lorenz, Erika: Auf der Jakobsleiter. Der mystische Weg des Johannes vom Kreuz, Freiburg/Basel/Wien 1991.

LORENZ 1987

Lorenz, Erika: Das Vaterunser der Teresa von Avila. Anleitung zur Kontemplation, Freiburg/Basel/Wien 1987.

LORENZ 1986

Lorenz, Erika: Ein Pfad im Weglosen. Teresa von Avila – Erfahrungsberichte und innere Biographie, Freiburg/Basel/Wien 1986.

LORENZ/STRAUB 1986

Erika Lorenz, Veronika Straub (Hg.): Frauen der Kirche. Hildegard von Bingen, Caterina von Siena, Teresa von Avila, Maria Ward, Lucretia Marinella und Marie de Jars de Gournay, München 1986.

LUNDBERG 1966

Lundberg, Mabel: Jesuitische Anthropologie und Erziehungslehre in der Frühzeit des Ordens (ca. 1540 - ca. 1650), (= Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Doctrinae Christianae Upsaliensis; 6), Uppsala 1966.

LURIE 1975

Lurie, T.: Liss and the God of Love, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 62 (1975), S. 283-290.

LYONS 1982

Lyons, John D.: Speaking in Pictures, Speaking of Pictures. Problems of Representation in the Seventeenth Century, in: LYONS/NICHOLS 1982, S. 166-187 und S. 264-267.

LYONS/NICHOLS 1982

John Lyons, Stephen G. Nichols, Jr. (Hg.): Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes, Hanover/London 1982.

MACCA DI S. MARIA 1970

Macca di S. Maria, Valentino: Il Dottorato di Santa Teresa. Sviluppo storico di una idea, in: *Ephemerides Carmeliticae* 21 (1970), S. 35-113.

MACIOCE 1996

Macioce, Stefania (Hg.): Michelangelo Merisi da Caravaggio. La Vita e le Opere attraverso i Documenti. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Rom 1996.

MAHON 1947

Mahon, Denis: Studies in Seicento Art and Theory, London 1947.

MÂLE 1932

Mâle, Emile: L'art religieux après le Concile de Trente, Paris 1932.

MALGOUYRES s.l.

Malgouyres, Philippe: La Transverbération de Sainte Thérèse d'Avila par le Bernin. Perceptions sensorielles et réalité intérieure, in: *art & culture religieuse aujourd'hui. Le Monde de la Bible, Hors série*, S. 111-115.

MAN 1981/1998

Man, Paul de: Pascals Allegorie der Überzeugung, in: HAVERKAMP 1998, S. 76-107.

MANDOWSKY 1934

Mandowsky, Erna: Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa, Diss. Hamburg 1934, Hamburg 1934.

MANNING 2002

Manning, John: The Emblem, London 2002.

MARABOTTINI 1979

Marabottini, Alessandro (Hg.): Le Arti di Bologna di Annibale Carracci, 2. Aufl. Rom 1979.

MARDER 1997

Marder, Tod A.: Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture, and Ritual, Cambridge/New York 1997.

MARTINELLI 1996

Martinelli, Valentino (Hg.): L'ultimo Bernini 1665-1680. Nuovi argomenti, documenti e immagini, Rom 1996.

MATTHIAE 1965

Matthiae, Guglielmo: S. Maria della Vittoria, (= Le Chiese di Roma Illustrate; 84), Rom 1965.

MAYER 1953

Mayer, Anton: Die Schau des Unschaubaren. Ein kultgeschichtlicher Versuch, in: Passauer Studien. Festschrift für Bischof Dr. Dr. Simon Konrad Landersdorfer OSB zum 50. Jahrestag seiner Priesterweihe, hg. von der Phil.-Theol. Hochschule Passau, Passau 1953, S. 187-208.

MAZZEO 1953

Mazzeo, Joseph A.: Metaphysical Poetry and Poetic of Correspondence, in: *Journal of the History of Ideas* 14 (1953), S. 221-235.

MAZZOCCHI 1997

Mazzocchi, Elena: La riflessione secentesca su retorica e morale, in: *Studi Secenteschi* 38 (1997), S. 11-56.

MCGINN 1989

McGinn, Bernard: Love, Knowledge and Unio mystica in the Western Christian Tradition, in: *Mystical union and monotheistic faith: an ecumenical dialogue*, hg. von Moshe Idel, Bernard McGinn, London 1989, S. 59-87.

MCGINNESS 1988

McGinness, Frederick J.: *Roma Sancta* and the Saint: Eucharist, Chastity, and the Logic of Catholic Reform, in: *Historical Reflections* 15, Nr. 1 (1988), S. 99-116.

MCPHEE 2000

McPhee, Sarah: Bernini's books, *The Burlington Magazine* 142 (2000), S. 442-448.

MEDWICK 2000

Medwick, Cathleen: Teresa of Avila. The Progress of a Soul, New York 2000.

MEHNERT 1976

Mehnert, Henning: Bugia und argutezza. Emanuele Tesauro's Theorie von Struktur und Funktionsweise des barocken Concetto, in: *Romanische Forschungen. Vierteljahresschrift für romanische Sprachen und Literaturen* 88, Heft 2/3 (1976), S. 195-209.

MEIER 1975

Meier, Christel: Vergessen, Erinnern, Gedächtnis im Gott-Mensch-Bezug, in: *Verbum et Signum, Bd. 1, Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, hg. von Hans Fromm, Uwe Ruberg, München 1975, S. 143-195.

MENESTRIER 1684/1981

Menestrier, Claude-François: L'Art des Emblems ou s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire et de la Nature, Nachdruck der Ausgabe Paris 1684, mit dem Beitrag „Barocke Bildphilosophie und Emblem. Menestriers *L'Art des Emblèmes*“, hg. von Karl Möseneder, Mittenwald 1981.

MERZ 1991

Merz, Jörg Martin: Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom, Tübingen 1991.

MICHELS 1988

Michels, Norbert: Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts, Münster 1988.

MILDNER-FLESCH 1983

Mildner-Flesch, Ursula: Das Decorum. Herkunft, Wesen und Wirkungs des Sujetstils am Beispiel Nicolas Poussins, St. Augustin 1983.

MÖDERSHEIM 1998

Mödersheim, Sabine: Materiale und mediale Aspekte der Emblematik, in: HORN/WEINBERG 1998, S. 201-217.

MÖDERSHEIM 1994

Mödersheim, Sabine: 'Domini Doctrina Coronat': Die geistliche Emblematik Daniel Cramers (1568-1637), Diss. Freiburg 1992, (= Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung; 38), Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1994.

MÖSENER 1981

Möseneder, Karl: Barocke Bildphilosophie und Emblem. Menestriers *L'Art des Emblèmes*, in: Claude-François Menestrier: *L'Art des Emblems ou s'enseigne la Morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire et de la Nature*, Nachdruck der Ausgabe Paris 1684, hg. von Karl Möseneder, Mittenwald 1981, S. 1-29.

MONROY 1964

Monroy, Ernst Friedrich von: Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630, hg. von H. M. von Erffa, (= Bibliotheca emblematica; 2), Utrecht 1964.

MONTAGU 1997

Montagu, Jennifer: La scultura cortonesca, in: KAT.AUSST. PIETRO DA CORTONA 1997, S. 127-132.

MONTAGU 1989

Montagu, Jennifer: Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art, New Haven 1989.

MONTAGU 1985

Montagu, Jennifer: Alessandro Algardi, 2 Bde., New Haven/London 1985.

MONTAGU 1982

Montagu, Jennifer: [Rez.:] *Iving Lavin. Bernini and the Unity of the Visual Arts*, in: *The Burlington Magazine* 124/949 (1982), S. 240-242.

MONTANARI 2005

Montanari, Tomaso: Introduction, in: GIOVAN PIETRO BELLORI 2005, S. 1-39.

MONTANARI 2003

Montanari, Tomaso: A Contemporary Reading of Bernini's 'Maraviglioso Composto': Unpublished Poems on the Four River Fountain and the Cornaro Chapel, in: FRANGENBERG 2003, S. 177-198.

MONTANARI 1998

Montanari, Tomaso: Sulla Fortuna poetica di Bernini. Frammenti del Tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino, in: *Studi Secenteschi* 39 (1998), S. 127-164.

MONTANARI 1997

Montanari, Tomaso: Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino, in: *Prospettiva* 87-88 (1997), S. 42-68.

MONTANARI 1996

Montanari, Tomaso: Bernini, Pietro da Cortona e un frontispizio per Sforza Pallavicino, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e di Filosofia* s. IV, 1-2 (1996), S. 339-359.

MONROY 1964

Monroy, E. Friedrich von: Embleme und Emblembücher in den Niederlanden 1560-1630, Utrecht 1964.

MORELLO 1981

Morello, Giovanni: Bernini e i lavori a S. Pietro nel *diario* di Alessandro VII, in: BERNINI IN VATICANO 1981, S. 321-340.

MORPURGO TAGLIABUE 1955

Morpurgo Tagliabue, G.: Aristotelismo e Barocco, in: RETORICA E BAROCCO 1955, S. 119-195.

MRAZEK 1953

Mrazek, Wilhelm: Ikonologie der barocken Deckenmalerei, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, Bd. 228, 3. Abhandlung, Wien 1953.

MÜLLER HOFSTEDE 1998

Müller Hofstede, Ulrike: Künstlerischer Witz und verborgene Ironie. Zu Berninis Aeneas- und Anchisesgruppe und Bagliones *Cupido cruciatur*, in: DILETTO E MARAVIGLIA 1998, S. 102-127.

NEUBER 1993

Neuber, Wolfgang: Locus, Lemma, Motto. Entwurf zu einer mnemonischen Emblematiktheorie, in: BERNIS/NEUBER 1993, S. 351-372.

NEUMAYR 1938

Neumayr, Maximilian: Die Schriftpredigt im Barock. Auf Grund der Theorie der katholischen Barockhomiletik, Paderborn 1938.

NEUMEISTER 1978

Neumeister, Sebastian: Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderons, München 1978.

NIGG 1990

Nigg, Walter: Teresa und der Karmel, in: Vom Geheimnis der Mönche. Antonius, Pachomius, Basilius der Grosse, Augustin, Benedikt von Nursia, Bruno von Köln, Bernhard von Clairvaux, Franziskus von Assisi, Dominikus, Teresa von Avila, Ignatius von Loyola, Zürich 1990, 1. Aufl. Zürich 1953, S. 324-365.

NOEHLES 1990

Noehles, Karl: Rhetorik, Architekturallegorie und Baukunst an der Wende vom Manierismus zum Barock in Rom, in: KAPP 1990, S. 190-227.

NOEHLES 1985

Noehles, Karl: Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi, in: FAGIOLO/MADONNA 1985, S. 88-99.

NOEHLES 1978

Noehles, Karl: Visualisierte Eucharistietheologie. Ein Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 29 (1978), S. 92-116.

NYGREN 1955

Nygren, Anders: Eros und Agape: Gestaltwandlungen der christlichen Liebe, 2. Aufl. Berlin 1955.

OECHSLIN 1991

Oechslin, Werner: „Barock“. Zu den negativen Kriterien der Begriffsbestimmung in klassizistischer und späterer Zeit, in: Europäische Barock-Rezeption, hg. von K. Garber, Wiesbaden 1991, S. 1125-1154.

OEXLE 1995

Oexle, Otto Gerhard (Hg.): Memoria als Kultur, (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; 121), Göttingen 1995.

OEXLE 1995a

Oexle, Otto Gerhard: Memoria als Kultur, in: OEXLE 1995, S. 9-78.

OEXLE 1994

Oexle, Otto Gerhard: Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt/M. 1994, S. 297-323.

OEXLE 1983

Oexle, Otto Gerhard: Die Gegenwart der Toten, in: Death in the Middle Ages, hg. von Herman Braet, Werner Verbeke, (= Mediaevalia Lovaniensia, Series I, Studia 10), Löwen 1983, S. 19-77.

OEXLE 1976

Oexle, Otto Gerhard: Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 70-95.

OHLY 1983

Ohly, Friedrich: Einleitung zu des Hieronymus Lauretus „Silva allegoriarum totius sacrae scripturae“, in: Friedrich Ohly: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, 2. unveränd. Aufl. Darmstadt 1983.

OLIVA 1664

Oliva, Giovanni Paolo: Prediche dette nel Palazzo Apostolico da Giovanni Paolo Oliva della Compagnia di Giesu e dedicate ad Alessandro VII. Pontefice Massimo, Venedig 1664.

ONG 1965

Ong, Walter J.: The Province of Rhetoric and Poetic, in: Joseph Schwartz, John A. Rycenga (Hg.): The Province of Rhetoric, New York 1965, S. 48-65.

OTTONELLI/BERETTINI 1652/1973

Gian Domenico Ottonelli, Pietro Berettini: Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro, Florenz 1652, hg. von Vittorio Casale, Treviso 1973.

OY-MARRA 2000

Oy-Marra, Elisabeth: Das Verhältnis von Kunst und Natur im Traktat von Gian Domenico Ottonelli und Pietro da Cortona: „Della pittura e scultura. Uso et abuso loro“, in: LAUFHÜTTE 2000, S. 433-444.

PALEOTTI 1582

Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle Imagini sacre e profane, in: BAROCCHI 1960-1962/1961, S. 117-509.

PALLAVICINO 1662

Pallavicino, Sforza: Trattato dello stile e del dialogo, 1662, in: RAIMONDI 1960, S. 197-217.

PALMA IL GIOVANE 1980

Nicola Ivanoff, Pietro Zampetti: Giacomo Negretti detto Palma il Giovane, hg. von der Banca Popolare di Bergamo, Bergamo 1980.

PANOFSKY 1995

Panofsky, Erwin: What is Baroque?, in: Ders.: Three Essays on Style, hg. von Irving Lavin, Cambridge, Mass. [u.a.] 1995, S. 17-90.

PANOFSKY 1927/1992

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als „symbolische Form“, in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer, Egon Verheyen, Berlin 1992, S. 99-169.

PANOFSKY 1982

Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 2. Aufl. Berlin 1982.

PANOFISKY 1964

Panofsky, Erwin: Mors Testimonium: The Positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography, in: Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig Heydenreich zum 23. März 1963, hg. von W. Lotz, München 1964, S. 221-236.

PANOFISKY 1919

Panofsky, Erwin: Die Scala Regia im Vatican und die Kunstanschauungen Berninis, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 40 (1919), S. 241-278.

PASCHER 1967

Pascher, Joseph: Der eucharistische Kult ausserhalb der heiligen Messe, in: Wahrheit und Verkündigung. Michael Schmaus zum 70. Geburtstag, Band II, hg. von Leo Scheffczyk, Werner Dettloff, Richard Heinzmann, München/Paderborn/Wien 1967, S. 1827-1844.

PASCHER 1963

Pascher, Joseph: Das Liturgische Jahr, München 1963.

PATZ 1986

Patz, Kristine: Zum Begriff der „Historia“ in L. B. Albertis „De Pictura“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 269-287.

PEERS 1949

Peers, E. Allison (Hg.): The Complete Works of Saint Teresa of Jesus, übers. von E. Allison Peers nach der Ausgabe von P. Silverio de Santa Teresa, C.D., 3 Bände, 2. Aufl. London 1949, 1. Aufl. London 1946.

PENKERT 1978

Penkert, Sibylle (Hg.): Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert, Darmstadt 1978.

PENKERT 1978a

Penkert, Sibylle: Zur Emblemforschung (= Rezension von: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne), S. 1-22.

PEREGRINI 1650

Peregrini, Matteo: I fonti dell'ingegno ridotti ad arte, 1650, in: RAIMONDI 1960, S. 169-190.

PEREGRINI 1639

Peregrini, Matteo: Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano, 1639, in: RAIMONDI 1960, S. 113-168.

PERELLA 1969

Perella, Nicolas James: The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes, Berkeley/Los Angeles 1969.

PERINI 1989

Perini, Giovanna: L'Arte di descrivere. La tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori, in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3 (1989), S. 175-206.

PETRUS 1997

Petrus, Klaus: Genese und Analyse. Logik, Rhetorik und Hermeneutik im 17. und 18. Jahrhundert, (= Quellen und Studien zur Philosophie; 43), Berlin/New York 1997.

PEVERE 1999

Pevere, Fulvio: La Retorica e la Grazia: Predicazione e persuasione in Paolo Segneri, in: Paolo Segneri: Un classico della tradizione cristiana. Atti del Convegno Internazionale di Studi su Paolo Segneri nel 300. Anniversario della Morte (1694 - 1994), Nettuno 9 Dicembre 1994, 18-21 Maggio 1995, New York 1999, S. 379-399.

PFEIFFER, H. 1982

Pfeiffer, Heinrich: Berninis Figurengruppe der Heiligen Theresia. Das Motiv der Liebesverwundung in der christlichen Tradition und die Darstellung der Ekstase als spirituelles Prinzip der Barockkunst, in: *Teresianum Ephemerides Carmeliticae* 33, H. 4 (1982), S. 679-693.

PFEIFFER, H. 1975

Pfeiffer, Heinrich: Zur Ikonographie von Raffaels Disputà. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura, (= Pontificia Universitas Gregoriana. Miscellanea Historiae Pontificiae), Rom 1975.

PFISTER 1985

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, in: INTERTEXTUALITÄT 1985, S. 1-30.

PICINELLI 1687/1979

Picinelli, Filippo: Mundus Symbolicus, Nachdruck der Ausgabe: Köln 1687, mit einer Einleitung und einem bibliographischen Beitrag von Dietrich Donat, (= Emblematisches Cabinet; 8), Hildesheim/New York 1979.

PICINELLI 1653

Picinelli, Filippo: Mondo Simbolico o sia Università d'Imprese scelte, Mailand 1653.

PIOLANTI 1957

Piolanti, Antonio (Hg.): Eucaristia. Il misterio dell'altare nel pensiero e nella vita della chiesa, Rom/Paris/Tournai/New York 1957.

PLETT 2000

Plett, Heinrich F.: Systematische Rhetorik. Konzepte und Analysen, München 2000.

PLETT 1975

Plett, Heinrich F.: Rhetorik der Affekte: Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance. Studien zur englischen Philologie, Tübingen 1975.

POCHAT 1985

Pochat, Götz: [Rez.:] Irving Lavin. *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, in: *Konsthistorisk tidskrift* 54 (1985), S. 181-184.

POCHAT/WAGNER 1993

Götz Pochat, Brigitte Wagner (Hg.): Barock regional - international, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 25 (1993).

POLLAK 1931

Pollak, Oskar: Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII., Band II: Die Peterskirche in Rom, Wien 1931.

POPKIN 1987

Popkin, Richard H.: The Religious Background of Seventeenth-Century Philosophy, in: *Journal of the History of Philosophy* 25 (1987), S. 35-50.

PORTEMAN 1999

Porteman, Karel: Emblem Theory and Cultural Specificity, in: DALY/MANNING 1999, S. 3-13.

POSÈQU 1998

Posèqu, A.: The Composite „Pathosformel“ of Caravaggio's St. Mary Magdalene in Ecstasy, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44 (1991), S. 16-21.

POZZI 1989

Pozzi, Giovanni: Maria Tabernacolo, in: *Italia medioevale e Umanistica* 32 (1989), S. 263-321; Postscritto, S. 322-326.

PRAZ 1964

Praz, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery, (= Sussidi Eruditi; 16), 2. erweiterte Aufl. Rom 1964.

PREIMESBERGER 1998

Preimesberger, Rudolf: Enea e Anchise, in: KAT.AUSST. BERNINI SCULTORE 1998, S. 110-123.

PREIMESBERGER 1993

Preimesberger, Rudolf: Alessandro Algardis Statue des heiligen Philippus Neri. Zum Thema Wort und Bild im römischen Barock, in: POCHAT/WAGNER 1993, S. 153-162.

PREIMESBERGER 1993a

Preimesberger, Rudolf: Skulpturale Mimesis: Zu Mochis Heiliger Veronika, in: Akten des 28. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, hg. von Thomas Gahtgens, Berlin 1993, S. 473-481.

PREIMESBERGER 1991

Preimesberger, Rudolf: Maiestas loci. Zum Kuppelraum von St. Peter in Rom unter Urban VIII. (1623-1644), in: *Jahrbuch der Berliner Wissenschaftlichen Gesellschaft* (1991), S. 247-268.

PREIMESBERGER 1989

Preimesberger, Rudolf: Berninis Statue des Longinus in St. Peter, in: BECK, H./SCHULZE 1989, S. 143-155.

PREIMESBERGER 1989a

Preimesberger, Rudolf: Zu Berninis Borghese-Skulpturen, in: BECK, H./SCHULZE 1989, S. 109-129.

PREIMESBERGER 1986

Preimesberger, Rudolf: Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts), [Rez.:] Irving Lavin: *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 190-219.

PREIMESBERGER 1983

Preimesberger, Rudolf: Die Ausstattung der Kuppelpfeiler von St. Peter, Rom, unter Papst Urban VIII., in: *Jahres- und Tagungsberichte der Görresgesellschaft* 1983, S. 36-55.

PREVITALI 1962

Previtali, Giovanni: Antologia di Critici. Il Costantino messo alla berlina o bernina su la porta di San Pietro, in: *Paragone* N.S. 13, Nr. 145 (1962), S. 55-58.

PROCTOR 1971

Proctor III, Robert Emmet: Emanuele Tesauro's *Cannocchiale aristotelico*: A Study of the Lie in the Arts, The Johns Hopkins University, Ph.D., 1971, Ann Arbor, Michigan.

PRODI 1984

Prodi, Paolo: Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella Riforma Cattolica, mit einem Nachwort des Autors, Bologna 1984.

RAHNER, K./HÄUSSLING 1966

Karl Rahner, Angelus Häussling: Die vielen Messen und das eine Opfer. Eine Untersuchung über die rechte Norm der Messhäufigkeit, (= *Questiones Disputatae*; 31), Freiburg/Basel/Wien 1966.

RAHNER, H. 1964

Rahner, Hugo: Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter, Salzburg 1964.

RAIMONDI 1982

Raimondi, Ezio: Dalla metafora alla teoria della cultura, in: FAGIOLO/SPAGNESI 1982, S. 19-51.

RAIMONDI 1961

Raimondi, Ezio: Letteratura Barocca. Studi sul Seicento Italiano, (= *Saggi di „Lettere Italiane*; 2), Florenz 1961.

RAIMONDI 1961a

Raimondi, Ezio: Grammatica e retorica nel pensiero del Tesauro, in: RAIMONDI 1961, S. 37-49.

RAIMONDI 1961b

Raimondi, Ezio: Ingegno e metafore nella poetica del Tesauro, in: RAIMONDI 1961, S. 1-32.

RAIMONDI 1960

Raimondi, Ezio (Hg.): Trattatisti e Narratori del Seicento, (= *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*; 36), Mailand/Neapel 1960.

RECKERMANN 1993

Reckermann, Alfons: Das Konzept kreativer imitatio im Kontext der Renaissance-Kunsttheorie, in: Innovation und Originalität, hg. von Walter Haug, Burghart Wachinger, Tübingen 1993, S. 98-132.

RECKERMANN 1991

Reckermann, Alfons: Amor mutuus: Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken in der Renaissance, (= Pictura et poesis; 3), Köln/Wien 1991.

RECKERMANN 1990

Reckermann, Alfons: Das Bild als Bedeutungsträger im philosophischen Diskurs. Ciceros Suche nach dem „optimum genus dicendi“ und ihre Folgen für die klassizistische Kunsttheorie, konkretisiert am Beispiel der Galleria Farnese und ihrer Deutung durch G. P. Bellori, in: HARMS 1990, S. 96-109.

REESE-SCHÄFER 1999

Reese-Schäfer, Walter: Niklas Luhmann zur Einführung, (= Zur Einführung; 205), 3. vollst. überarb. Aufl. Hamburg 1999.

REHM 2002

Rehm, Ulrich: Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung (= Kunstwissenschaftliche Studien; 106), München/Berlin 2002.

RETORICA E BAROCCO 1955

Castelli, Enrico (Hg.): Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici Venezia 15-18 giugno 1954, Rom 1955.

RHETORIK 1990/1991

Rhetorik, hg. von Josef Kopperschmidt, Bd. 1: Rhetorik als Texttheorie, Darmstadt 1990; Bd. 2: Wirkungsgeschichte der Rhetorik, Darmstadt 1991.

RICARD 1965

Ricard, Robert: Le symbolisme du „Chateau Intérieur“ chez Sainte Thérèse, in: *Bulletin Hispanique* 67 (1965), S. 25-41.

RICE 1997

Rice, Louise: The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621-1666, Cambridge Univ. Press 1997.

RIGHETTI 1955-1964

Righetti, Mario: Manuale di Storia Liturgica, 4 Bände: Bd. 1: Introduzione Generale, 3. Aufl., Mailand 1964; Bd. 2: L'Anno Liturgico. Il Breviario, 2. Aufl., Mailand 1955; Bd. 3: L'Eucaristia Sacrificio (Mess) e Sacramenti, 2. erweit. Aufl., Mailand 1956; Bd. 4: I Sacramenti - I Sacramentali. Indice generale dell'Opera, 2. erweit. Aufl., Mailand 1959.

RINGBOM 1992

Ringbom, Sixten: Direkte und indirekte Rede im Bild, in: *Zeitschrift für Semiotik* 14 (1992), S. 29-40.

RINGBOM 1989

Ringbom, Sixten: Action and Report: The Problem of Indirect Narration in Academic Theory of Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52 (1989), S. 34-51.

RINGBOM 1984

Ringbom, Sixten: Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century devotional Painting, 2. Aufl. Doornspijk 1984.

RIPA 1611/1976

Ripa, Cesare: Iconologia ovvero descrittione d'imagini delle virtù, vitij, affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti, Padua 1611, Reprint mit Einleitung von Stephen Orgel, New York/London 1976.

RIPA 1618/1992

Ripa, Cesare: Iconologia, hg. von Piero Buscaroli, Vorwort von Mario Praz, Mailand 1992.

RÖDTER 1992

Rödter, Gabriele Dorothea: Via piaie animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den „Pia desideria“ (1624) des Herman Hugo S.J. (1588-1629), Diss. Zürich 1990/1991, (= Mikrokosmos; 32), Frankfurt/M./Berlin/Bern [u.a.] 1992.

ROSEN 2000

Rosen, Valeska von: Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), S. 171-208.

ROSSI 2000

Rossi, Paolo: Logic and the Art of Memory. The Quest for a Universal Language, übers. von Stephen Clucas, (ital. Originalausgabe: *Clavis Universalis: Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, 2. Aufl. 1983; 1. Aufl. 1960), London 2000.

ROSSI 1991

Rossi, Paolo: Il passato, la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee, Bologna 1991.

RUSSELL 2002

Russell, Daniel: Illustration, Hieroglyph, Icon. The Status of the Emblem Picture, in: HARMS/PEIL 2002, S. 73-90.

RUSSELL 1995

Russell, Daniel: Emblematic Structures in Renaissance French Culture, (= University of Toronto Romance Series; 71), Toronto/Buffalo/London 1995.

RUSSELL 1986

Russell, Daniel: Emblems and Hieroglyphics: Some Observations on the Beginnings and the Nature of Emblematic Forms, in: *Emblematica* 1 (1986), S. 227-243.

SALMON 1990

Salmon, Wesley C.: Logik, aus dem Englischen übers. von Joachim Buhl, Stuttgart 1990.

SAMBUCUS 1566/2002

Sambucus, Johannes: *Emblemata et aliquot nummi antiqui operis*, mit einem Nachwort von Wolfgang Harms und Ulla-Britta Kuechen, Nachdruck der Ausgabe: 2. Aufl. Antwerpen 1566, Hildesheim/Zürich/New York 2002.

SANDÄUS 1640

Sandäus, Maximilian: *Pro Theologia Mystica Clavis Elucidarium. Onomasticon Vocabulorum et Loquutionum Obscurarum, quibus Doctores Mystici, tum veteres, tum recentiores utuntur ad proprium suae Disciplinae sensum paucis manifestum*, Köln 1640.

SAUNDERS 2000

Saunders, Alison: *The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity*, (= *Travaux du Grand Siècle* no. XVIII), Genf 2000.

SAUNDERS 1988

Saunders, Alison: *The Sixteenth-Century French Emblem Book. A Decorative and Useful Genre*, (= *Travaux d'Humanisme et Renaissance*; CCXXIV), Genf 1988.

SCAVIZZI 1992

Scavizzi, Giuseppe: *The Controversy on Images from Calvin to Baronius*, New York [u.a.] 1992.

SCAVIZZI 1982

Scavizzi, Giuseppe: *Arte e architettura sacra: cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Rom 1982.

SCAVIZZI 1974

Scavizzi, Giuseppe: *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, in: *Storia dell'arte* 22 (1974), S. 171-213.

SCHALK 2000

Schalk, Helge: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation: Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik*, Bochum Univ.Diss. 1998, (= *Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft*; 276), Würzburg 2000.

SCHAPIRO 1969

Schapiro, Meyer: *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, in: *Semiotica* 1 (1969), S. 223-242.

SCHERING 1970

Schering, Ernst A: *Visio und Actio. Mystik, Gottesschau und Tatkraft der Teresa de Jesus*, in: *Ephemerides Carmeliticae* 21 (1970), S. 169-197.

SCHLEIER 2001

Schleier, Erich: *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Mailand 2001.

SCHMIDT-BIGGEMANN 1993

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: *Robert Fludds Theatrum memoriae*, in: BERNIS/NEUBER 1993, S. 154-169.

SCHMIDT-BIGGEMANN 1983

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg 1983.

SCHÖNE 1964

Schöne, Albrecht: *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1964.

SCHOLZ 2002

Scholz, Bernhard F.: *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien*, (= Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften; 3), Berlin 2002.

SCHOLZ 1999

Scholz, Bernhard F.: ‚Das Bild wird für den Leib, die Schrift für die Seele eines Sinn-Bildes geachtet‘. Zur Rekonstruktion einer frühmodernen poetologischen Metapher, in: *Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin*, hg. von Rüdiger Zymner, Berlin 1999, S. 106-120.

SCHOLZ 1999a

Scholz, Bernhard F.: Ekphrasis and Enargeia in Quintilian’s *Institutionis oratoriae libri xii*, in: *Rhetorica Movet. Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honour of Heinrich F. Plett*, hg. von Peter L. Oesterreich, Thomas O. Sloane, Leiden/Boston/Köln 1999, S. 3-24.

SCHOLZ 1988

Scholz, Bernhard F.: Das Emblem als Textsorte und als Genre. Überlegungen zur Gattungsbestimmung des Emblems, in: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, hg. von Christian Wagenknecht, Stuttgart 1988, S. 289-308.

SCHOLZ 1984

Scholz, Bernhard F.: Emblematisches Abbilden als Notation: Überlegungen zur Hermeneutik und Semiotik des emblematischen Bildes, in: *Poetica* 16 (1984), S. 61-90.

SCHOLZ 1982

Scholz, Bernhard F.: ‘Emblematic scribe’: zu den zeichentheoretischen Grundlagen eines Emblemindexes, in: *Wolffenbütteler Barock-Nachrichten* (1982), S. 397-402.

SCHOLZ 1982a

Scholz, Bernhard F.: Reading Emblematic Pictures, in: *Komparatistische Hefte* 5-6 (1982), S. 77-88.

SCHRÖDER 1997

Schröder, Gerhart (Hg.): *Anamorphosen der Rhetorik: die Wahrheitsspiele der Renaissance*, (= Ursprünge der Moderne; 1), München 1997.

SCHRÖDER 1989

Schröder, Gerhart: Das freche Feuer der Moderne und das Heilige. Zu Berninis Cappella Cornaro, in: BECK, H./SCHULZE 1989, S. 193-205.

SCHRÖDER 1985

Schröder, Gerhart: Logos und List: zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit, Königstein/Ts. 1985.

SCHUDT 1949

Schudt, Ludwig: Berninis Schaffensweise und Kunstanschauungen nach den Aufzeichnungen des Herrn von Chantelou, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 12 (1949), S. 74-89.

SCHÜTZE 2007

Schütze, Sebastian: Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock, (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 32), München 2007.

SCHÜTZE 1996

Schütze, Sebastian: Poussin interpretiert Tacitus „le plus grand peintre de l’antiquité“ - Der „Tod des Germanicus“ und sein historischer Kontext, in: FLEMMING/SCHÜTZE 1996, S. 485-504.

SCHÜTZE 1993

Schütze, Sebastian: Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano. Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-Sankt Peter unter Urban VIII, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 29 (1993), S. 213-287.

SCHÜTZE 1992

Schütze, Sebastian: Pittura parlante e poesia taciturna: Il Ritorno di Giovanni Battista Marino a Napoli, il suo concetto di imitazione e una mirabile interpretazione pittorica, in: *Documentary Culture Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I. to Pope Alexander VII, papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florenz 1990*, hg. von Elizabeth Cropper, Giovanna Perini, Francesco Solinas, Bologna 1992, S. 209-226.

SCHULZE 1993

Schulze, Sabine: Zwischen Innovation und Tradition. Berninis Apoll und Daphne, in: *Städel-Jahrbuch* N.S. XIV (1993), S. 231-250.

SEDLMAYR 1955

Sedlmayr, Hans: Allegorie und Architektur, in: *RETORICA E BAROCCO* 1955, S. 197-207.

SEZNEC 1990

Seznec, Jean: Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance, München 1990.

SIEBENHÜNER 1962

Siebenhüner, Hans: Umriss zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III. bis Paul V. (1547-1606), in: *Festschrift für Hans Sedlmayr*, hg. von Karl Oettinger, München 1962, S. 229-320.

SJÖSTRÖM 1978

Sjöström, Ingrid: *Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting*, (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in the History of Art; 30), Stockholm 1978.

SLADE 1995

Slade, Carole: *St. Teresa of Avila. Author of a Heroic Life*, Berkeley/Los Angeles/London 1995.

SMID 1998

Smid, Charlie: Chi è l'erede? Gravin Matilda van Canossa vereerd door paus Urbanus VIII, in: *Incontri (Utrecht)* 13, Nr. 1 (1998), S. 41-54.

SMITH O'NEIL 1999

Smith O'Neil, Maryvelma: Giovanni Bellori's *Alla Pittura* in Giovanni Baglione's *Vite*, in: *Storia dell'Arte* 96 (1999), S. 153-164.

SOMMER 1970

Sommer, Frank H.: The Iconography of Action: Bernini's *Ludovica Albertoni*, in: *Art Quarterly* 33 (1970), S. 30-38.

SOMMERVOGEL 1890-1932

Sommervogel, Carlos: *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, 11 Bände, Brüssel 1890-1932. Supplemento, hg. von E. M. Rivière, Lyon 1960.

SOUSSLOFF 1989

Soussloff, Catherine: Imitatio Buonarroti, in: *The Sixteenth Century Journal* XX, 4 (1989), S. 581-602.

SPEAR 1998

Spear, Richard E.: Guido's Grace, in: *DOCERE, DELECTARE, MOVERE* 1998, S. 121-136.

SPENCER 1957

Spencer, John R.: Ut Rhetorica Pictura. A study in Quattrocento Theory of Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20 (1957), 26-44.

SPENGLER 1996

Spengler, Dietmar: Die 'Ars Jesuitica' der Gebrüder Wierix, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 57 (1996), S. 161-194.

STAUB 1995

Staub, Martial: Memoria im Dienst von Gemeinwohl und Öffentlichkeit. Stiftungspraxis und kultureller Wandel in Nürnberg um 1500, in: *OEXLE* 1995, S. 285-334.

STEGMÜLLER 1969

Stegmüller, Wolfgang: *Metaphysik, Wissenschaft, Skepsis*, 2. Aufl., Berlin/Heidelberg 1969.

STEMPEL/STIERLE 1987

Wolf-Dieter Stempel, Karlheinz Stierle (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, (= Romanistisches Kolloquium; 4), München 1987.

STIERLE 1975

Stierle, Karlheinz: Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?, in: *Poetica* 7 (1975), S. 345-387.

STRUCKEN 1999

Strucken, Michael: Trinität aus Erfahrung. Ansätze zu einer trinitarischen Ontologie in der Mystik von Ignatius von Loyola, Teresa von Avila und Johannes vom Kreuz, Diss. Bonn 2001, Bonn 1999.

SUCKALE 1977

Suckale, Robert: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 6 (1977), S. 177-198.

SULZER 1992

Sulzer, Dieter: Traktate zur Emblematik. Studien zu einer Geschichte der Emblemtheorien, hg. von Gerhard Sauder, Diss. Heidelberg 1977, (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft; 22), St. Ingbert 1992.

SULZER 1977

Sulzer, Dieter: Poetik synthetisierender Künste und Interpretation der Emblematik, in: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem 60. Geburtstag, hg. von Herbert Anton, Bernhard Gajek, Peter Pfaff, Heidelberg 1977, S. 401-426.

SULZER 1970

Sulzer, Dieter: Emblemtheorien, in: *Euphorion* 64 (1970), S. 23-50.

SUMMERS 1991

Summers, David: Real Metaphor: Towards a Redefinition of the ‚Conceptual‘ Image, in: Visual Theory. Painting and Interpretation, hg. von Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey, New York 1991, S. 231-259.

SUMMERS 1989

Summers, David: ARIA II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art, in: *Artibus et historiae* 20 (1989), S. 15-31.

SUMMERS 1981

Summers, David: Michelangelo and the Language of Art, Princeton, N.J. 1981.

SUMMERS 1977

Summers, David: Contrapposto. Style and Meaning in Renaissance Art, in: *Art Bulletin* 59 (1977), S. 336-361.

SUMMERS 1972

Summers, David: Maniera and Movement. The Figura Serpentinata, in: *Art Quarterly* 35 (1972), S. 269-301.

SUMMERSCALE 2000

Summerscale, Anne: Malvasia's Life of the Carracci, Commentary and Translation, Pennsylvania State Univ. Press 2000.

SURGY 1951

Surgy, P. de: Les Degrés de l'Echelle d'Amour chez Saint Jean de la Croix, in: *Revue d'Ascétique et de Mystique* 27 (1951), S. 237-259, 327-346.

SUTHERLAND HARRIS 1987

Sutherland Harris, Ann: La dittatura di Bernini, in: FAGIOLO 1987, S. 43-58.

SUTHERLAND HARRIS 1977

Sutherland Harris, Ann: Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue, Oxford 1977.

TABOR 1986

Tabor, James D.: Things Unutterable: Paul's Ascent to Paradise, Lanham, MD 1986.

TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004

Das Buch meines Lebens. Vollständige Neuübertragung. Gesammelte Werke, Bd. 1, hg., übers. und eingeleitet von Ulrich Dobhan OCD, Elisabeth Peeters OCD, (= Herder spektrum; 5211), 3. Aufl. Freiburg/Basel/Wien 2004.

TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004a

Teresa von Avila: Gedanken zum Hohenlied, Gedichte und kleinere Schriften. Vollständige Neuübertragung. Gesammelte Werke, Bd. 3, hg., übers. und eingeleitet von Ulrich Dobhan OCD, Elisabeth Peeters OCD, (Herder spektrum; 5477), Freiburg/Basel/Wien 2004.

TERESA VON AVILA/DOBHAN 2004b

Teresa von Avila: Weg der Vollkommenheit (Kodex von El Escorial). Vollständige Neuübertragung. Gesammelte Werke, Bd. 2, hg., übers. und eingeleitet von Ulrich Dobhan OCD, Elisabeth Peeters OCD, (= Herder spektrum; 5318), Freiburg/Basel/Wien 2004.

TERESA VON AVILA 1989

Theresia von Jesu: Sämtliche Schriften, 6 Bände, hg. von Alois Alkofer OCD, 7. unveränderte Aufl. München/Kempten 1989.

TERESA VON AVILA/DOBHAN 1989

Teresa von Avila: Verweilen bei einem Freund: Gebete, hg. von Ulrich Dobhan, München/Zürich/Wien 1989.

TERESA VON AVILA 1982

Santa Teresa: Obras completas, hg. von Efren de la Madre de Dios, Otger Steggink, 7. Aufl. Madrid 1982.

TERESA VON AVILA 1949

The Complete Works of Saint Teresa of Jesus, übers. und hg. von E. Allison Peers, basierend auf der kritischen Ausg. von P. Silverio de Santa Teresa, C.D., 3 Bände, London 1949 (1949 = Bd. 2: Book called Way of Perfection; Interior Castle; Conceptions of the Love of God; Exclamations of the Soul to God. u. Bd. 1 = von 1949: General Introduction. Life. Spiritual Relations.)

TESAURO 1671

Tesauro, Emanuele: La Filosofia Morale derivata dall'alta fonte del grande Aristotele Stagirita, Venedig 1671.

TESAURO/BUCK 1670/1968

Tesauro, Emanuele: *Il Cannocchiale Aristotelico*, hg. und eingeleitet von August Buck, (= *Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst*; 5), Faksimile-Neudruck der Ausgabe von Turin 1670, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1968.

TESAURO/DOGLIO 1975

Tesauro, Emanuele: *Idea delle perfette imprese. Testo inedito*, hg. von Maria Luisa Doglio, (= *Università di Torino. Centro di Studi di Letteratura Italiana in Piemonte „Guido Gozzano“*. Testi; 1), Florenz 1975.

THEISSEN 1988

Theissen, Gerd: *Tradition und Entscheidung. Der Beitrag des biblischen Glaubens zum kulturellen Gedächtnis*, in: ASSMANN, J./HÖLSCHER 1988, S. 170-196.

THÜRLEMANN 1986

Thürlemann, Felix: *Betrachterperspektiven im Konflikt*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21 (1986), S. 136-155.

TIEMANN 1974

Tiemann, Barbara: *Fabel und Emblem. Gilles Corrozet und die Französische Renaissance-Fabel*, (= *Humanistische Bibliothek. Abhandlungen. Texte. Skripten*; 18), München 1974.

TIETZ 1990

Tietz, Manfred: *Nicht-verbale Überzeugungsstrategien bei François de Sales*, in: KAPP 1990, S. 90-101.

TIETZ 1973

Tietz, Manfred: *Saint François de Sales' „Traité de l'amour de Dieu“ (1616) und seine spanischen Vorläufer Cristobal de Fonseca, Diego de Estella, Luis de Granada, Santa Teresa de Jesus und Juan de Jesus Maria*, Diss. Mainz 1971, (= *Mainzer Romanistische Arbeiten*; 10), Wiesbaden 1973.

TORRIGIO 1639

Torrigo, Francesco Maria: *Le sacre grotte Vaticane*, Rom 1639.

TREFFERS 1999

Treffers, Bert: *Bernini geeft Rome een nieuwe beeldtaal, opkonst en neergang van een herscheppend „inventor“*, in: *Spiegel historiael* 34 (1999), S. 80-88.

TREFFERS 1999a

Treffers, Bert: *Het lichaam als geloofsmachine. Beeld, metafoor en werkelijkheid in de Italiaanse Barok*, in: *De grenzen van het lichaam. Innerlijk en uiterlijk in de Renaissance*, Redaktion von Arie-Jan Gelderblom, Harald Hendrix, (= *Utrecht Renaissance Studies*; V), Amsterdam 1999, S. 91-119.

TREFFERS 1998

Treffers, Bert: *Il cuore malato*, in: *Scienza e miracoli nell'arte del '600: alle origini della medicina moderna*, hg. von Sergio Rossi, Mailand 1998, S. 146-156.

TREFFERS 1996

Treffers, Bert: *Immagine e predicazione nel Caravaggio*, in: MACIOCE 1996, S. 270-287.

TREFFERS 1995

Treffers, Bert: Een hemel op aarde. Extase in de Romeinse barok, Nijmegen 1995.

TUGENDHAT/WOLF 1989

Ernst Tugendhat, Ursula Wolf: Logisch-semantische Propädeutik, Stuttgart 1989.

TYPUS MUNDI 1627

[Anonym]: Typus Mundi in quo eius Calamitates, Antwerpen 1627.

VANCE 1982

Vance, Eugene: Saint Augustine. Language as Temporality, in: LYONS/NICHOLS 1982, S. 20-35 und S. 251-252.

VASOLI 1955

Vasoli, Cesare: Le Imprese del Tesauo, in: RETORICA E BAROCCO 1955, S. 243-249.

VASOLI 1978

Vasoli, Cesare: L'Enciclopedismo del Seicento, Neapel 1978.

VEEN 1608

Veen, Otto van: Amorum emblemata, Antwerpen 1608.

VISSER 2005

Visser, Arnoud: Joannes Sambucus and the learned image. The use of the emblem in late renaissance humanism, Leiden 2005.

VOLKMANN 1929

Volkman, Ludwig: Ars Memorativa, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* NF 3 (1929), S. 111-200.

VOLKMANN 1923/1969

Volkman, Ludwig: Bilderschriften der Renaissance, (Repr.: Nieuwkoop 1969), Leipzig 1923.

WARMA 1984

Warma, Susanne: Ecstasy and Vision: Two Concepts Connected with Bernini's *Teresa*, in: *Art Bulletin* 66 (1984), S. 508-511.

WARNING 1983

Warning, Rainer: Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amorthologie, in: HEMPFER/REGN 1983, S. 288-318.

WARNCKE 1987

Warncke, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987.

WARNKE 1996

Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 2. Aufl. Köln 1996.

WARWICK 2004

Warwick, Genevieve: Speaking Statues: Bernini's Apollo and Daphne at the Villa Borghese, in: *Art History* 27/3 (2004), S. 353-381.

WATSON 1993

Watson, Elizabeth See: Achille Bocchi and the Emblem Book as Symbolic Form, Cambridge University Press 1993.

WEBER 1990

Weber, Alison: Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity, Princeton, NJ 1990.

WEIL 1990

Weil, Mark S.: The Relationship of the Cornaro Chapel to Mystery Plays and Italian Court Theatre, in: *ALL THE WORLD'S A STAGE* 1990, Part 2, S. 459-485.

WEIL 1974

Weil, Mark S.: The Devotion of the Forty Hours and Roman Baroque Illusions, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37 (1974), S. 218-248.

WEINBERG 1961

Weinberg, Bernard: A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 Bände, Chicago 1961.

WEINRICH 1963/1996

Weinrich, Harald: Semantik der kühnen Metapher, in: *HAVERKAMP* 1996, S. 316-340.

WEINRICH 1991

Weinrich, Harald: Gedächtniskultur - Kulturgedächtnis, in: *Merkur* 45 (1991), S. 569-582.

WEINRICH 1966

Weinrich, Harald: Per una linguistica della menzogna, in: *Lingua e stile* 1, Nr. 1 (1966), S. 7-22.

WEINRICH 1964

Weinrich, Harald: Typen der Gedächtnismetaphorik, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 9 (1964), S. 23-26.

WEISSTEIN 1992

Weisstein, Ulrich: Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1992.

WEISSTEIN 1992a

Weisstein, Ulrich: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden, in: *WEISSTEIN* 1992, S. 11-34.

WENNEKER 1970

Wenneker, Lu Beery: An examination of *L'Idée del Theatro* of Giulio Camillo, including an annotated translation, with special attention to his influence on emblem literature and iconography, Univ. of Pittsburgh, PhD. 1970, Ann Arbor, Michigan 1970.

WILLEMS 1989

Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, (= Studien zur deutschen Literatur; 103), Tübingen 1989.

WIMBÖCK 2002

Wimböck, Gabriele: Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes, (= Studien zur christlichen Kunst; 3), Regensburg 2002.

WISCH 1990

Wisch, Barbara: The Roman Church Triumphant: Pilgrimage, Penance and Processions. Celebrating the Holy Year of 1575, in: ALL THE WORLD'S A STAGE 1990, Part 1, S. 82-117.

WITTKOWER 1999

Wittkower, Rudolf: Bernini, the sculptor of the Roman Baroque, 4. Aufl. London 1999.

WITTKOWER 1955/1981

Wittkower, Rudolf: Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque, 3. Aufl. Oxford 1981.

WITTKOWER 1980

Wittkower, Rudolf: Art and Architecture in Italy 1600 to 1750, (= The Pelican History of Art, Bd. 16), 3. erweiterte Aufl. Harmondsworth, Middlesex 1980.

WITTKOWER/JAFFE 1972

Richard Wittkower, I. Jaffé (Hg.): Baroque Art: The Jesuit Contribution, New York 1972.

WODIANKA 2000

Wodianka, Stephanie: François de Sales und die „Introduction à la vie dévote“ - weibliche Meditation für jedermann?, in: KURZ 2000, S. 175-201.

WOLF 1998

Wolf, Gerhard: „Arte superficiem illam fontis amplecti“, Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei, in: DILETTO E MARAVIGLIA 1998, S. 11-39.

WOLF 1997

Wolf, Gerhard: Caecilia, Agnes, Gregor und Maria. Heiligenstatuen, Madonnenbilder und ihre künstlerische Inszenierung im römischen Sakralraum um 1600, in: *Zeitsprünge. Forschungen zur frühen Neuzeit* 1 (1997), S. 750-795.

YATES 1990

Yates, Francis: Gedächtnis und Erinnerung. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare, (engl. Originalausgabe: The Art of Memory, Chicago/London 1966), 2. Aufl. Weinheim 1991.

ZAGANELLI 1999

Zaganelli, Giovanna: Dalla lingua all'immagine. Studi di semiotica testuale, Mailand 1999.

ZALOSCER 1974

Zaloscer, Hilde: Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 189-224.

ZANARDI 1985

Zanardi, Mario: Metafora e gioco nel „Cannocchiale aristotelico“ di Emanuele Tesauro, in: *Studi Secenteschi* XXVI (1985), S. 25-99.

ZANARDI 1980

Zanardi, Mario: La metafora e la sua dinamica di significazione nel „Cannocchiale Aristotelico“ di Emanuele Tesauro, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 157 (1980), S. 321-368.

ZUCCARI 1984

Zuccari, Alessandro: Arte e committenza nella Roma di Caravaggio, Rom 1984.

ZYMNER 2002

Zymner, Rüdiger: Das Emblem als offenes Kunstwerk, in: HARMS/PEIL 2002, S. 9-25.

500 JAHRE ROSENKRANZ

500 Jahre Rosenkranz. 1475 Köln 1975. 25. Oktober 1975 - 15. Januar 1976,
Erzbischöfliches Diözesan-Museum Köln, Köln s.t.

Abbildungen



Abb. 1 Gian Lorenzo BERNINI, Das Grabmal der Mathilde von Tuszien, 1633-1644, Rom, S. Pietro in Vaticano.



Abb. 2 Gian Lorenzo BERNINI, Grabmal der Mathilde von Tuszien, Detail, Rom, S. Pietro in Vaticano.



Abb. 3 Paolo GIOVIO, „*cominus et minus*“ (Imprese von Ludwig XII. von Frankreich).



Abb. 4 Gian Lorenzo BERNINI, Vierungspfeiler mit der Statue des heiligen Longinus, 1629-1638, Rom, S. Pietro in Vaticano.



Abb. 5 Blick in die Vierung von St. Peter, Rom,
S. Pietro in Vaticano.



Abb. 6 Andrea SACCHI, Martyrium des heiligen Longinus, 1633-1634, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche.



Abb. 7 Andrea SACCHI, Heilige Veronika, 1633-1634, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche.



Abb. 8 Andrea SACCHI, Heiliger Andreas in der Verehrung des Kreuzes, 1633-1634, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche.



Abb. 9 Andrea SACCHI, Kaiserin Helena findet das Kreuz, 1634-1650, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche.



Abb. 10 Gian Lorenzo BERNINI, Reliquientribüne, 1629-1638, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierung, Longinus-Pfeiler.



Abb. 11 Gian Lorenzo BERNINI, Heiliger Longinus, 1629-1638, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierungspfeiler.



Abb. 12 Francesco MOCHI, Heilige Veronika, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierungspfeiler.



Abb. 13 Francois DUQUESNOY, Heiliger Andreas, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierungspfeiler.



Abb. 14 Andrea BOLGI, Heilige Helena, Rom, S. Pietro in Vaticano, Vierungspfeiler.

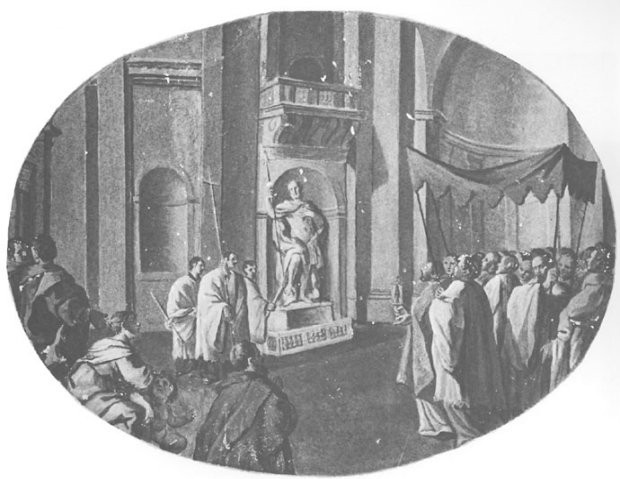


Abb. 15 Überreichung der Lanze, Fresko, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche, Südostpfeiler, Gewölbe.

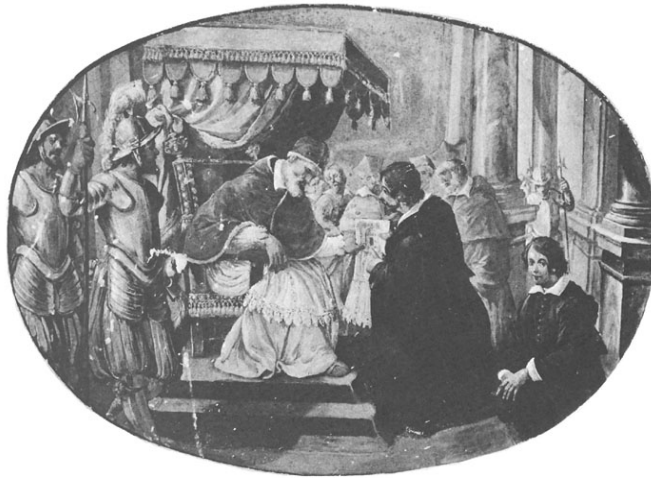


Abb. 16 Bernini präsentiert Urban VIII. seinen Entwurf zur Reliquientribüne für die Vierungspfeiler von St. Peter, Fresko, Rom, S. Pietro in Vaticano, Unterkirche, Südwestpfeiler, Gewölbe.



Abb. 17 Detail von Abb. 16.



Abb. 18 Gian Lorenzo BERNINI, Gesamtansicht der Kapelle Cornaro, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria.



Abb. 19 Gian Lorenzo BERNINI, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, 1647-1651, Rom, S.Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.

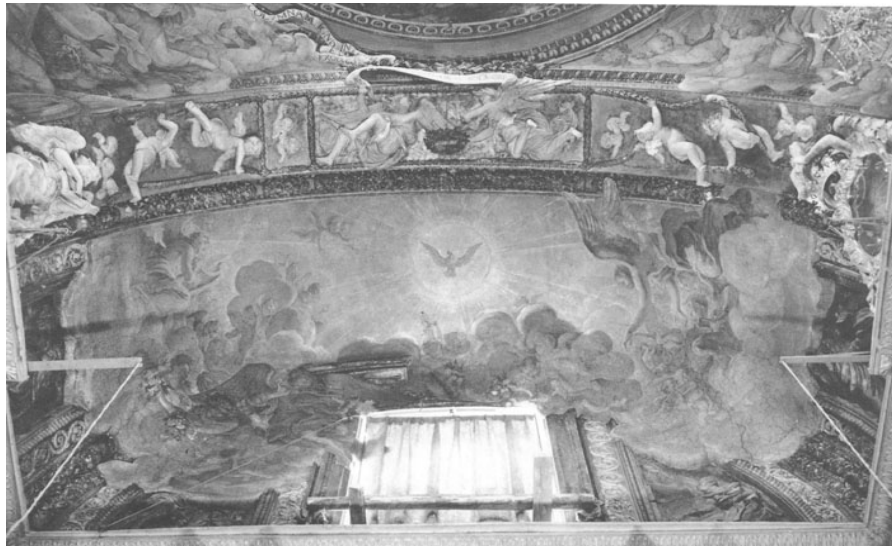


Abb. 20 Gian Lorenzo BERNINI und Guidobaldo ABBATINI, Blick in das Gewölbe und auf die Leibung des Eingangsbogens, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Corsaro.



Abb. 21 Gian Lorenzo BERNINI und Guidobaldo ABBATINI, Blick in das Gewölbe der Kapelle Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria.



Abb. 22 Gian Lorenzo BERNINI, „Teresa und ihr Bruder wollen in das Land der Heiden“ und „Die Bekrönung Teresas von Avila“, Stuckrelief, vergoldet, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, Gewölbe.



Abb. 23 Gian Lorenzo BERNINI, „Teresa geißelt sich vor dem Bild des Schmerzensmannes“ und „Brautnahme Teresas von Avila“, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, Gewölbe.



Abb. 24 Adriaen COLLAERT, Theodoor GALLE,
Transverberation der Heiligen Teresa von
Avila, aus: Collaert/Galle, Vita, 1613, Tafel 8.



Abb. 25 RAFFAEL, Heilige Cäcilie,
Bologna, Pinacoteca Nazionale.

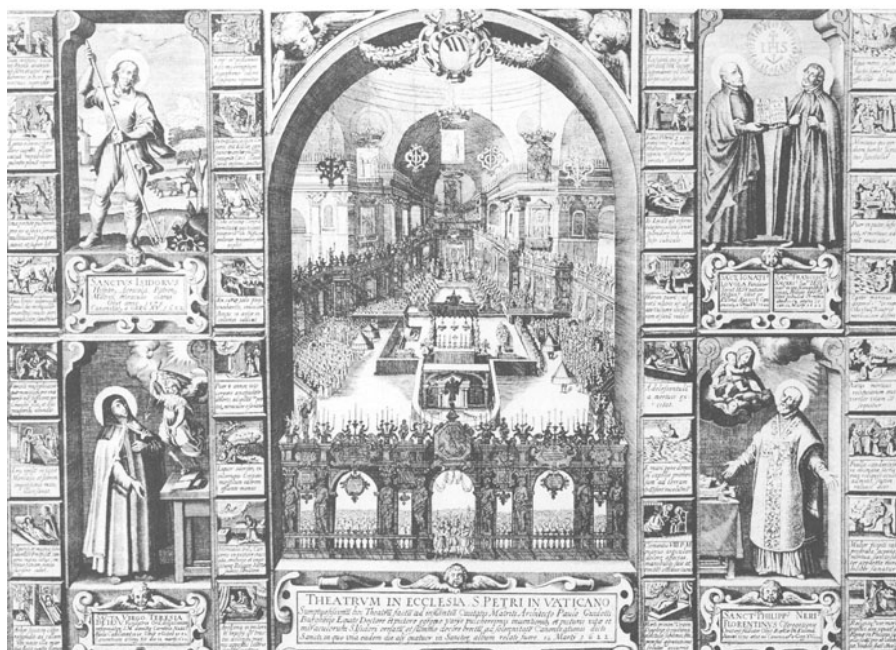


Abb. 26 Matthäus GREUTER, Die Kanonisation der Heiligen Teresa, Isidor, Ignatius, Franz Xaver, Filippo Neri, aus: Clair, *Vie*, 1891, Illustration nach S. 422.



Abb. 27 Transverberation der heiligen Teresa von Avila, aus: De Segura, *Amaçona*, 1619, Titelseite, Detail.

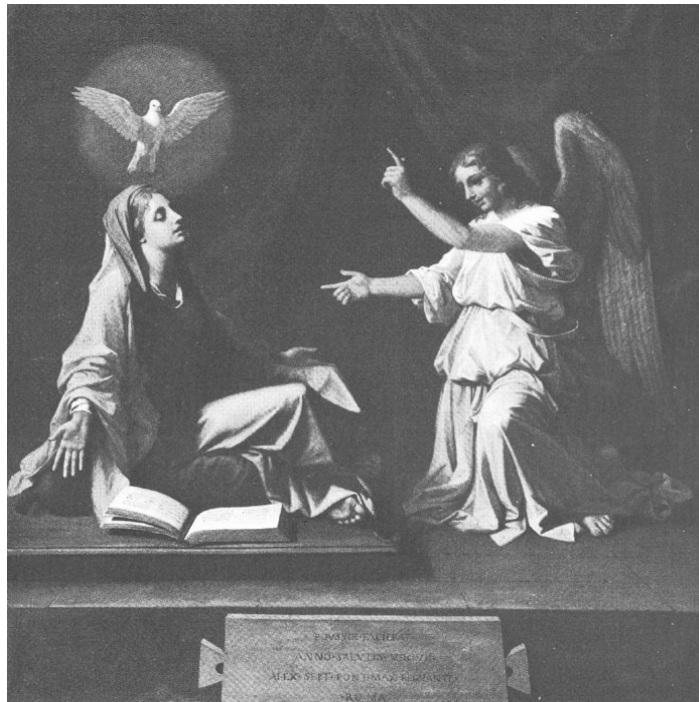


Abb. 28 Nicolas **POUSSIN**, Die Verkündigung, 1657, London, National Gallery.



Abb. 29 Antoine **WIERIX**, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, New York, The Metropolitan Museum.



Abb. 30 Antoine WIERIX, Mystische Transverberation der heiligen Teresa von Avila, New York, The Metropolitan Museum.



Abb. 31 Karel de MALLERY, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Brüssel, Bibliothèque Royale.



Abb. 32 Bernardo STROZZI, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Genua, Palazzo Reale.



Abb. 33 Giulio Cesare PROCACCINI, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Pavia, S. Maria delle Grazie.



Abb. 34 Palma il GIOVANE, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, Rom, S. Pancrazio.



Abb. 35 Adriaen COLLAERT und Theodoor GALLE, Teresa von Avila und ihr Bruder brechen in das Land der Heiden auf, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 3.



Abb. 36 Adriaen COLLAERT, Theodoor GALLE, Selbstgeißelung der Teresa von Avila, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 7.



Abb. 37 Adriaen COLLAERT und Theodoor GALLE, Die Brautnahme Teresas von Avila, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 13.



Abb. 38 Adriaen COLLAERT, Theodoor GALLE, Die Bekrönung der Teresa von Avila, aus: Collaert/Galle, *Vita*, 1613, Tafel 16.

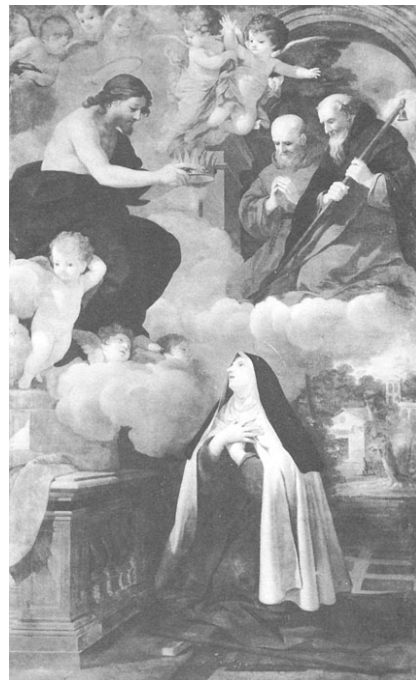


Abb. 39 Pietro da CORTONA, Die Bekrönung Teresas von Avila, Rom, Pinacoteca Vaticana.

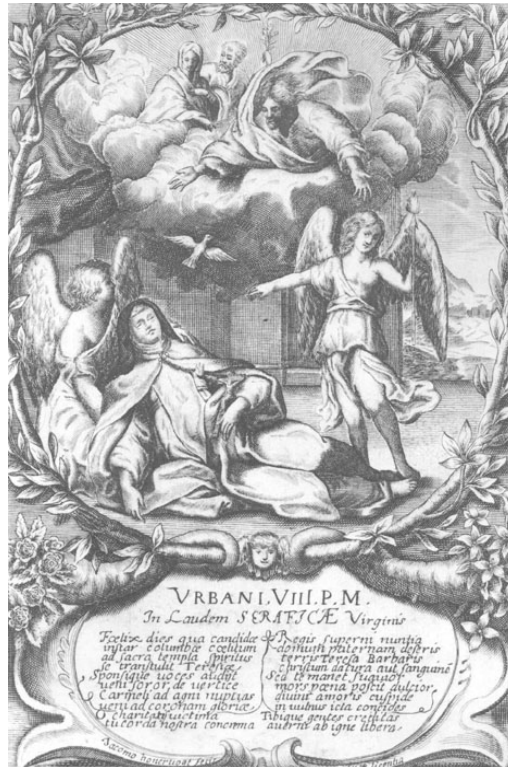


Abb. 40 Jacob HONERVOGT, Transverberation der heiligen Teresa von Avila, aus: [Alessio M. Della Passione], *Compendio*, 1647, Frontispiz.



Abb. 41 Guido RENI, Der heilige Michael besiegt den Teufel, Rom, S. Maria della Concezione.



Abb. 42 Orazio GENTILESCHI, Der heilige Michael besiegt den Teufel, ca. 1605-1608, Farnese, San Salvatore.



Abb. 43 Alessandro ALGARDI, Der heilige Michael besiegt den Teufel.



Abb. 44 Giovanni BAGLIONE, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor, um 1602, Berlin, Staatliche Museen Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.



Abb. 45 Giovanni BAGLIONE, Der himmlische Amor besiegt den irdischen Amor, 1602, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.



Abb. 46 Hieronymus WIERIX, „Amor divinus et profanus“.



Abb. 47 Gian Lorenzo BERNINI, Habakkuk und Engel, Rom, S. Maria del Popolo, Cappella Chigi.



Abb. 48 Andrea SACCHI, Der Traum des heiligen Joseph.

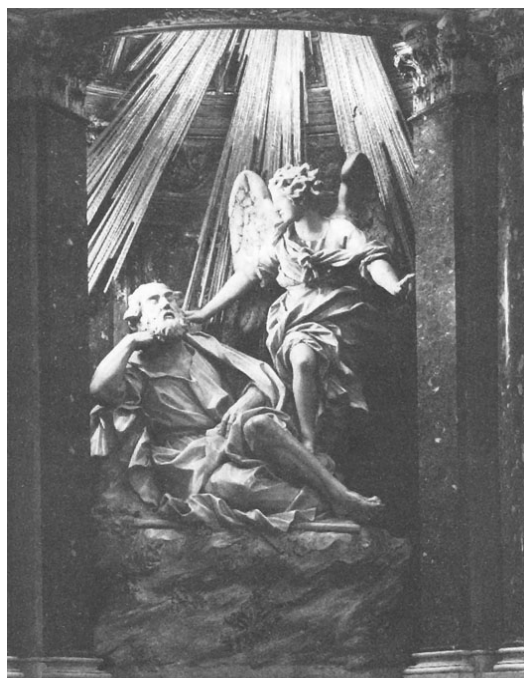


Abb. 49 Domenico GUIDI, Der Traum des heiligen Joseph, Marmor, Rom, S. Maria della Vittoria.



Abb. 50 Andrea MELDOLLA, gen. SCHIAVONE, Die Verkündigung, 1563, Belluno, S. Pietro.



Abb. 51 Simon VOUET, Verkündigung, verschollenes Gemälde, früher Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



Abb. 52 Michelangelo Merisi da CARAVAGGIO, Amor als Sieger, 1601-1602, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.



Abb. 53 Gian Lorenzo BERNINI, Verità, Rom, Galleria Borghese.



Abb. 54 Der Gladiator, Graphik nach einer antiken Statue, aus:
Galleria Giustiniani del Marchese Vincenzo Giustinani, Rom, 1631, Tafel 117.

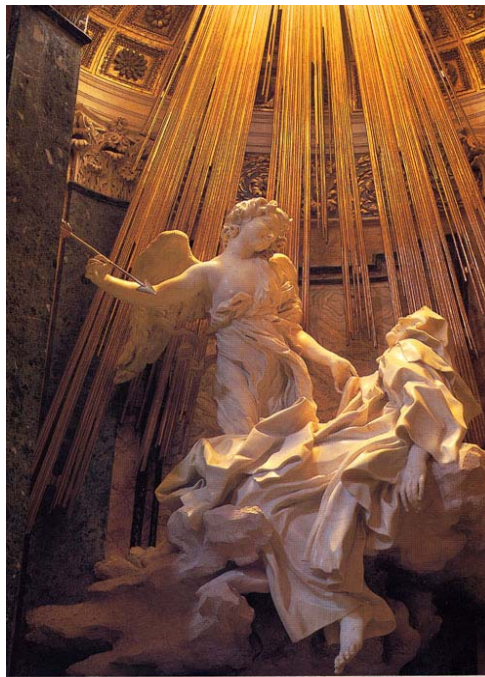


Abb. 55 Gian Lorenzo BERNINI, Teresa von Avila, 1647-1651,
 Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.



Abb. 56 Gian, Lorenzo BERNINI, Die heilige Teresa von Avila, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.



Abb. 57 MICHELANGELO, Pietà, 1498-1499, Rom, S. Pietro in Vaticano, Taufkapelle.



Abb. 58 Palma il GIOVANE, Pietà, Venedig, Gallerie dell' Accademia.



Abb. 59 Annibale CARRACCI, Pietà, Parma, Galleria Nazionale.



Abb. 60 Annibale CARRACCI, Die Beweinung, London, The Trustees of the National Gallery.



Abb. 61 Jacopo BASSANO, Grablegung, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 62 Alessandro ALGARDI, Trinità, nach 1635, Rom, SS. Luca e Martina, Unterkirche.



Abb. 63 Daniele da VOLTERRA, Kreuzabnahme, nach 1545, Rom, SS. Trinità dei Monti.

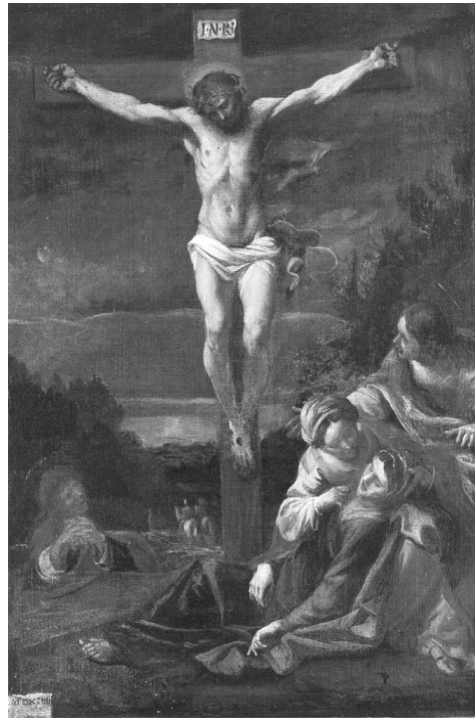


Abb. 64 Annibale CARRACCI, Kreuzigung, 1594
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer
Kulturbesitz, Gemäldegalerie.



Abb. 65 Palma il GIOVANE, Kreuzigung, Venedig,
Madonna del' Orto.



Abb. 66 Jacopo BASSANO, Grablegung, Venedig, S. Croce Carmini.

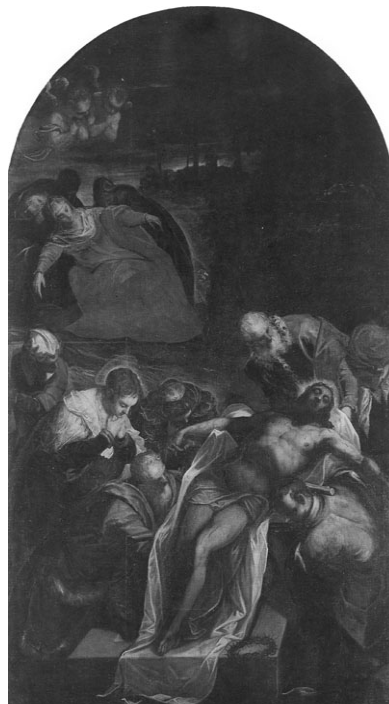


Abb. 67 Jacopo ROBUSTI, gen. TINTORETTO, Grablegung, Venedig. S. Giorgio Maggiore, Cappella dei Morti.



Abb. 68 Palma il GIOVANE, Grablegung, Venedig, S. Giacomo dell' Orio, Cappella del SS. Sacramento.



Abb. 69 Giovanni BAGLIONE, Tod der Jungfrau, Rom S. Maria dell' Orto.



Abb. 70 Giovanni LANFRANCO, Tod der Jungfrau Maria, Macerata, S. Giovanni dei Gesuiti.



Abb. 71 Pietro da CORTONA, Allegorie der Ruhe, 1640-1642, Florenz, Palazzo Venturi Ginori Lisci.



Abb. 72 Andrea SACCHI, Die heilige Anna auf dem Totenbett, Genua, Palazzo del Principe.



Abb. 73 Giovanni LANFRANCO, Ekstase der heiligen Margarethe von Cortona, ca. 1620, Florenz, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.



Abb. 74 Philip GALLE, Stigmatisation der Katharina von Siena, aus: Philip Galle, *Vita*, 1603, Tafel 23.



Abb. 75 Ludovico CARDI, genannt CIGOLI, Jakobs Traum, Stamford, Lincolnshire, Burghley House Collection.



Abb. 76 Boetius à BOLSWERT, Emblem zum Hohelied 2.5, aus: Hugo Hermann, *Pia desideria*, 1624, Tafel 32.



Abb. 77 Jacques-Louis DAVID, Studie der „Kreuzigung“ von Daniele da Volterra (Kopf der Maria), Lyon, Musée des Arts décoratifs.



Abb. 78 Michelangelo Merisi da CARAVAGGIO, Die Verückung des heiligen Franziskus, 1595-1600, Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut).



Abb. 79 Orazio GENTILESCHI, Franziskus, von Engeln gestützt, ca. 1600-1603, Rom, Galleria Nazionale, Palazzo Corsini.



Abb. 80 Giovanni BAGLIONE, Der heilige Franziskus wird von zwei Engeln getröstet, 1601, Chicago (Illinois), Privatsammlung.

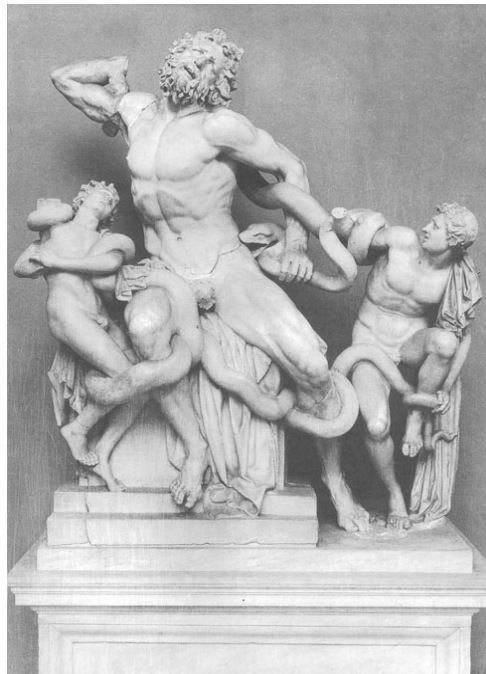


Abb. 81 Laokoon, 2. Jh. v. Chr., Rom, Musei Vaticani.

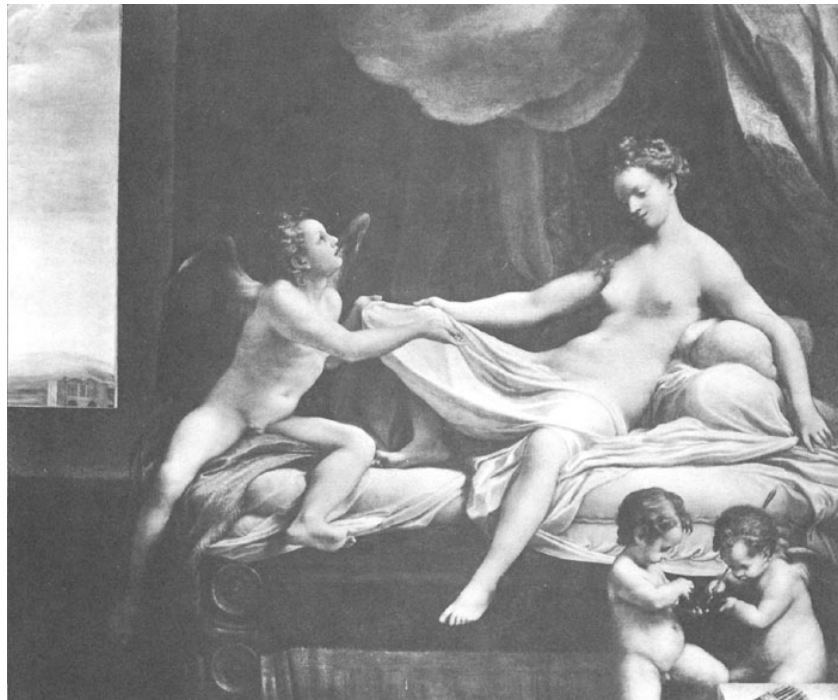


Abb. 82 CORREGGIO, Danaë, Rom, Galleria Borghese.



Abb. 83 Palma il GIOVANE, Danaë, Paris, Privatsammlung.



Abb. 84 PARMIGIANINO (zugeschrieben), Die Verkündigung, New York, The Metropolitan Museum of Art.



Abb. 85 Cherubino ALBERTI, Nuda Veritas, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.



Abb. 86 Giovanni LANFRANCO, Maria Magdalena, Neapel, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte.



Abb. 87 Gerrit van HONTHORST, Entrückung des Paulus in den dritten Himmel, 1617, Rom, S. Maria della Vittoria.



Abb. 88 Nicolas POUSSIN, Pauli Verzückung, 2. Fassung, Paris, Musée du Louvre.



Abb. 89 Cesare RENZI, Gonfalone der Madonna della Misericordia, Rom, Oratorium der Gonfalone.



Abb. 90 Daniele da VOLTERRA, Himmelfahrt Mariens, Rom, SS. Trinità dei Monti, Cappella Rovere.



Abb. 91 Amore verso Iddio, aus: Ripa, *Iconologia*, 1611, S.21.



Abb. 92 Francesco BORROMINI, Langhaus von S. Giovanni in Laterano, Rom, S. Giovanni in Laterano.

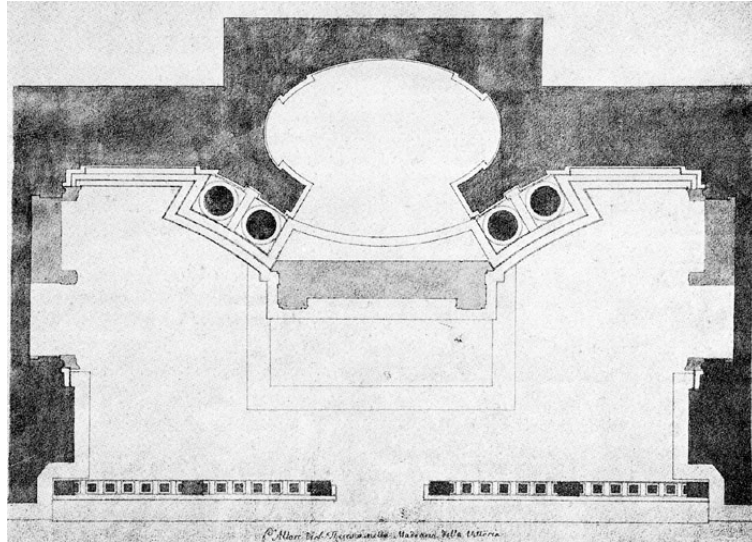


Abb. 93 Grundriss der Kapelle Cornaro (Detail), aus:
G. G. de Rossi, *Disegni*.



Abb. 94 Pier Paolo OLIVIERI [u. a.], Sakramentsaltar,
Rom, S. Giovanni in Laterano.

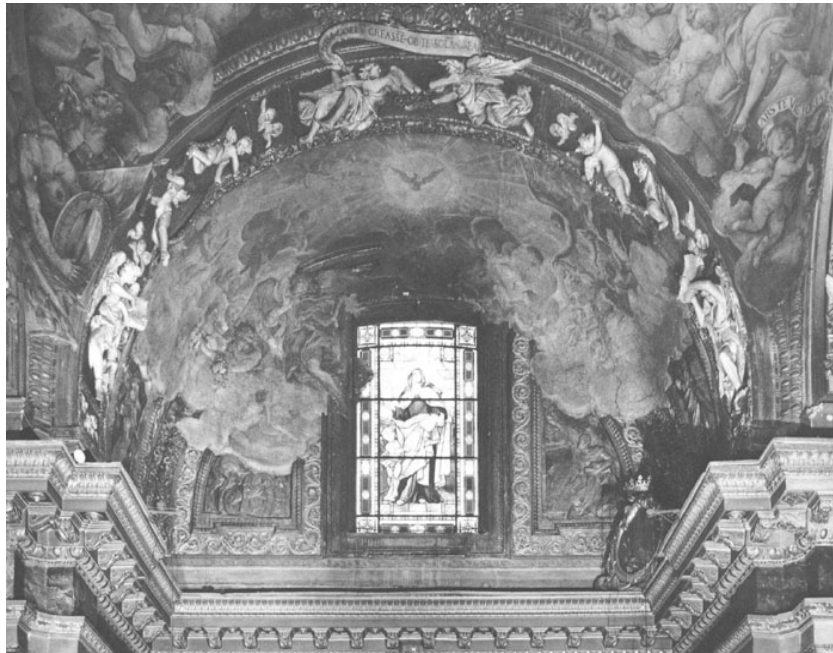


Abb. 95 Gian Lorenzo BERNINI und Guidobaldo ABBATINI, Blick in das Gewölbe und auf die Leibung des Eingangsbogens, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.



Abb. 96 Alessandro ALGARDI, Die Trinität, Relief, Bronze, vergoldet, Paris, Saint-Merri, Tabernakel in der früheren Sakramentskapelle.

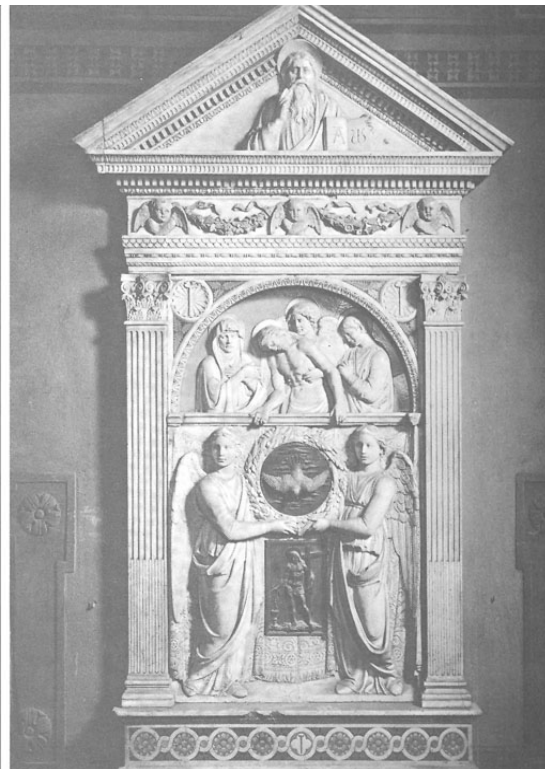


Abb. 97 Luca della ROBBIA, Sakramentstabernakel, 1441-1443, Peretola, S. Maria.

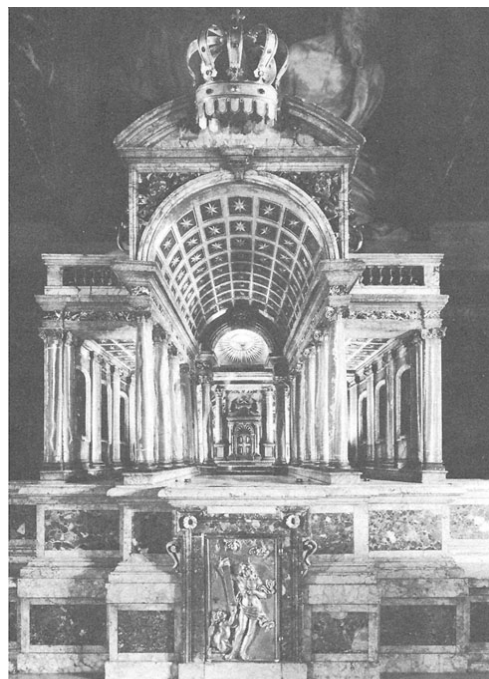


Abb. 98 Sakramentstabernakel, Bologna, San Paolo Maggiore.



Abb. 99 Gian Lorenzo BERNINI, Kapelle Cornaro, 1647-1651, Rom, S. Maria della Vittoria.



Abb. 100 Andrea del SARTO, Gespräch über die Trinität, Florenz, Palazzo Pitti.



Abb. 101 Gian Lorenzo BERNINI, Federico Cornaro und Familie, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, rechte Kapellenwand.



Abb. 102 Gian Lorenzo BERNINI, Familie Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, linke Kapellenwand.



Abb. 103 Gian Lorenzo BERNINI, Corretto mit Federico Cornaro (links), Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, rechte Kapellenwand (Ausschnitt).



Abb. 104 Gian Lorenzo BERNINI, Corretto mit den Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, rechte Kapellenwand.



Abb. 105 Seelen im Fegefeuer, heilige Teresa von Avila und heiliger Franziskus von Assisi.



Abb. 106 Antonio da SANGALLO d.J., Cappella Paolina, Rom, Palazzo Vaticano.



Abb. 107 Francesco PIRANESI, Dekoration einer vierzigstündigen Andacht der Hostie von Gian Lorenzo Bernini in der Cappella Paolina, 1787, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe.

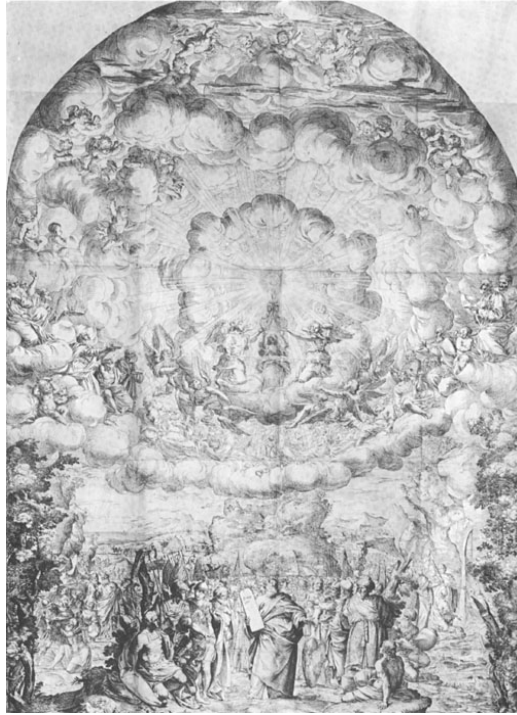


Abb. 108 Niccolò MENGHINI, Moses und die Israeliten in der Wüste, Entwurf für eine vierzigstündige Andacht der Hostie, Radierung, 1640.

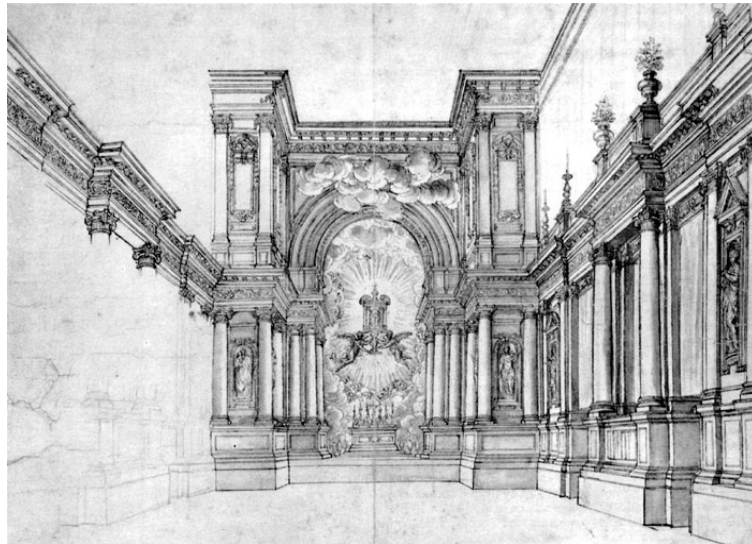


Abb. 109 Pietro da CORTONA, vorbereitende Zeichnung für die Dekoration einer vierzigstündigen Andacht der Hostie in der Kirche S. Lorenzo in Damaso, Windsor Castle, Royal Library.

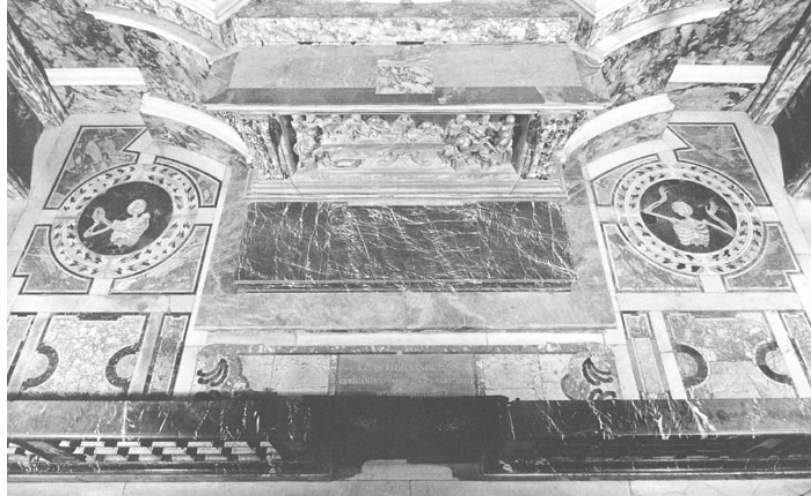


Abb. 110 Gian Lorenzo BERNINI, Boden der Kapelle Cornaro, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.



Abb. 111 Antonio da SANGALLO d.J., Vestibül, Rom, Palazzo Farnese.



Abb. 112 Pellegrino TIBALDI, Giovanni Poggi erhält die Botschaft zu seiner Ernennung zum Kardinal, zwischen 1551 und 1556, Bologna, S. Giacomo Maggiore.



Abb. 113 Francesco BORROMINI, Kolonnade, 1653, Rom, Palazzo Spada.



Abb. 114 Gian Lorenzo BERNINI, Das Letzte Abendmahl, Rom, S. Maria della Vittoria, Cappella Cornaro.

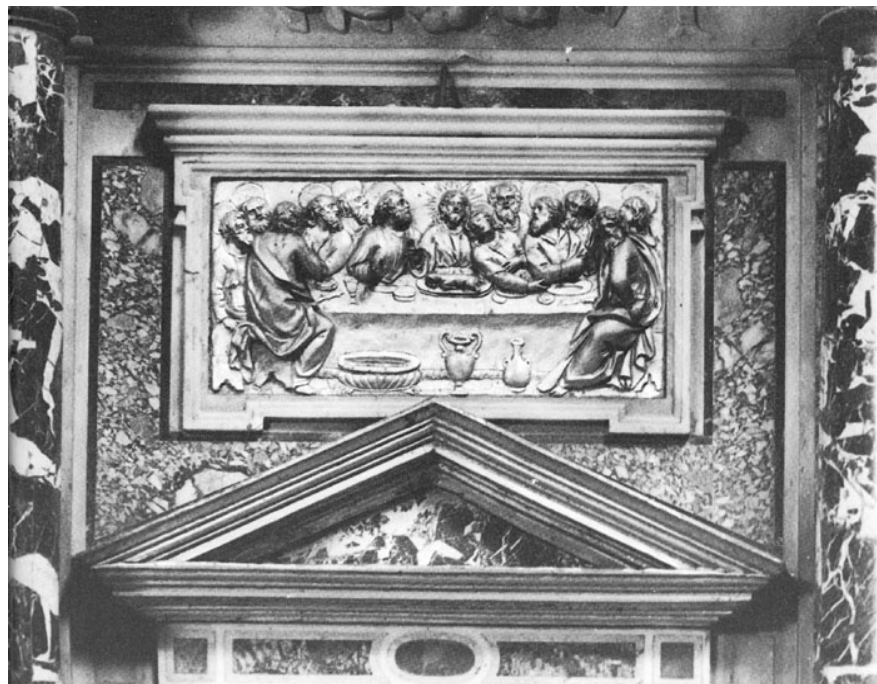


Abb. 115 Alessandro ALGARDI, Das Letzte Abendmahl, Bronzerelief auf dem Tabernakel des Hochaltars, Savona, Kathedrale.

